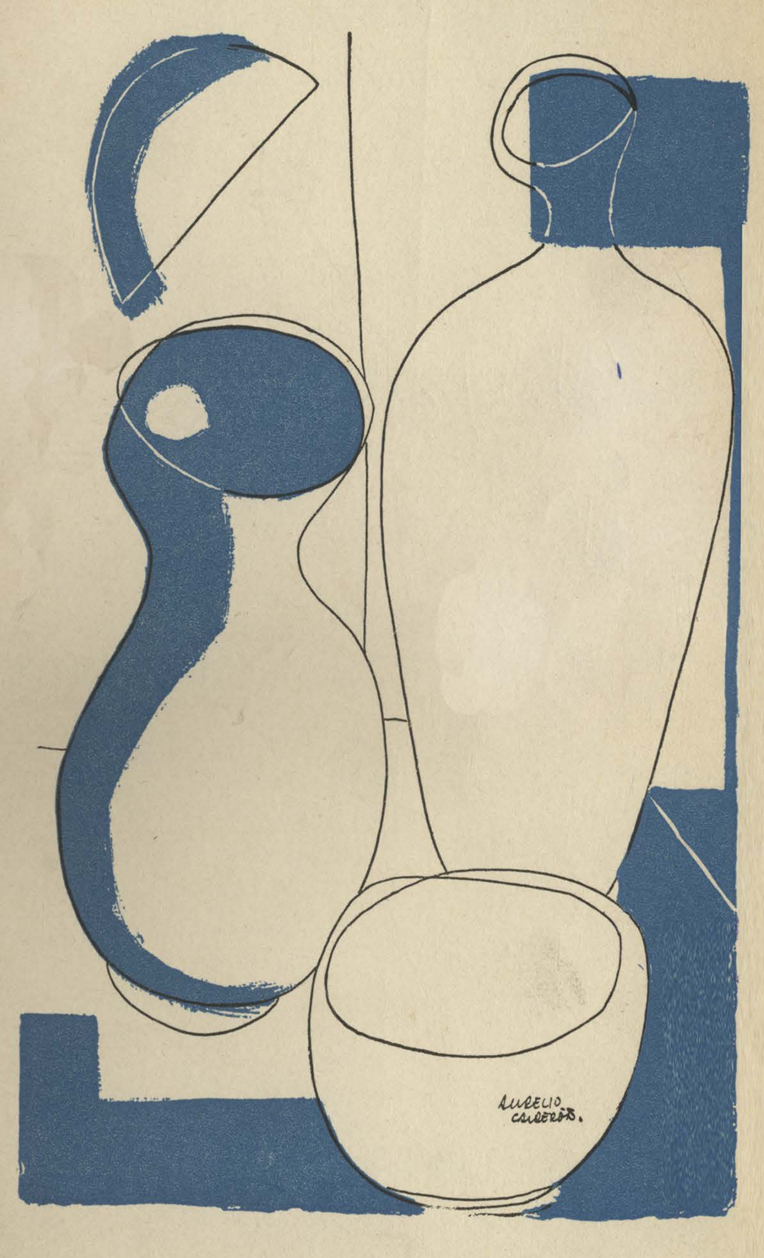
CUADERNOS

HISPANOAMERICANOS



MADRID 89

MAYO, 1957

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista Mensual de Cultura Hispánica

FUNDADOR

PEDRO LAIN ENTRALGO

DIRECTORES

MARQUES DE VALDEIGLESIAS

LUIS ROSALES

SECRETARIO

ENRIQUE CASAMAYOR

89

DIRECCIÓN Y SECRETARÍA

LITERARIA

Avda. de los Reyes Católicos,

Instituto de Cultura Hispánica.

Teléfono 24 87 91

MADRID

CORRESPONSALES DE VENTA DE EDICIONES MUNDO HISPANICO

ARGENTINA: Eisa Argentina, S. A. Araoz, núm. 864. *Buenos Aires.*—BOLIVIA: Gisbert y Cía. Librería La Universitaria. Casilla núm. 195. *La Paz.*—BRASIL: Fernando Chinaglia. Distribuidora, S. A. Avenida Vargas, núm. 502, 19 andar. *Río de Janeiro.*—Consulado de España en *Bahía.*—COLOMBIA: Librería Hispania. Carrera 7.ª, núms. 19-49. *Bogotá.*—Carlos Climent. Instituto del Libro. Calle 14, números 3-33. *Cali.*—Unión Comercial del Caribe. Apartado ordinario núm. 461. *Barranquilla.*—Pedro J. Duarte. Selecciones. Maracaibo, núms. 47-52. *Medellín.* Abelardo Cárdenas López. Librería Fris. Calle 34, núms. 17-36-40-44. Santander. *Bucaramanga.*—COSTA RICA: Librería López. Avda. Central. *San José de Costa Rica.*—CUBA: Oscar A. Madiedo. Presidente Zayas, núm. 407. *La Habana.*—REPÚBLICA DOMINICANA: Instituto Americano del Libro. Escofet Hermanos. Arzobispo Nouel, núm. 86. *Ciudad Trujillo.*—CHILE: Inés Mújica de Pizarro. Casilla número 3.916. *Santiago de Chile.*—ECUADOR: Selecciones, Agencia de Publicaciones. Nueve de Octubre, núm. 703. *Guayaquil.*—Selecciones, Agencia de Publicaciones. Venezuela, núm. 589, y Sucre, esquina. *Quito.*—REPÚBLICA DE EL SALVADOR: Librería Cultural Salvadoreña, S. A. Edificio Veiga, 2.ª Avenida Sur y 6.ª Calle Oriente (frente al Banco Hipotecario). *San Salvador.*—ESTADOS UNIDOS: Roig Spanich Books. 575, Sixth Avenue. *New York 11, N. Y.*—FILIPINAS: Andrés Muñoz Muñoz. 510-A. Tennessee. *Manila.*—REPÚBLICA DE GUATEMALA: Librería Internacional Ortodoxa, 7.ª Avenida, 12, D. *Guatemala.*—Victoriano Gamarra. Centro de Suscripciones. 5.ª Avenida Norte, núm. 20. *Quezaltenango.* HONDURAS: Señorita Ursula Hernández. Parroquia de San Pedro Apóstol. *San Pedro de Sula.*—Señorita Hortensia Tijerino. Agencia Selecta. Apartado número 44. *Tegucigalpa.*—Rvdo. P. José García Villa. *La Celva.*—MÉXICO: Eisa Mexicana, S. A. Justo Sierra, núm. 52. *México, D. F.*—NICARAGUA: Ramiro Ramírez V. Agencia de Publicaciones. *Managua.*—Agustín Tijerino. *Chinandega.*—REPÚBLICA DE PANAMÁ: José Menéndez. Agencia Internacional de Publicaciones. Plaza de Arango, núm. 3. *Panamá.*—PARAGUAY: Carlos Henning. Librería Universal. 14 de Mayo, núm. 209. *Asunción.*—PERÚ: José Muñoz R. Jirón Puno (Bejarano), núm. 264. *Lima.*—PUERTO RICO: Matías Photo Shop. 200 Fortaleza St. P. O. Box, núm. 1.463. *San Juan de Puerto Rico.*—URAGUAY: Eisa Uruguaya, S. A. Calle Obligado, 1.314. *Montevideo.*—VENEZUELA: Distribuidora Continental. *Caracas.*—Distribuidora Continental. *Maracaibo.*—ALEMANIA: W. E. Saarbach. Ausland-Zeitungshandel Gereonstr, núms. 25-29. Koln, 1, Postfach. *Alemania.*—IRLANDA: Dwyer's Internacional Newsagency. 268, Harold's Cross Road. *Dublín.*—BÉLGICA: Agence Messageries de la Presse. Rue du Persil, números 14 a 22. *Bruselas.*—FRANCIA: Librairie des Editions Espagnoles. 72, rue de Seine. *París (6 éme).*—Librairie Mollat. 15, rue Vital Carles. *Bordeaux.*—PORTUGAL: Agencia Internacional de Livraria e Publicaçoes. Rua San Nicolau, número 119. *Lisboa.*

ADMINISTRACION EN ESPAÑA

Alcalá Galiano, 4

Tel. 249123

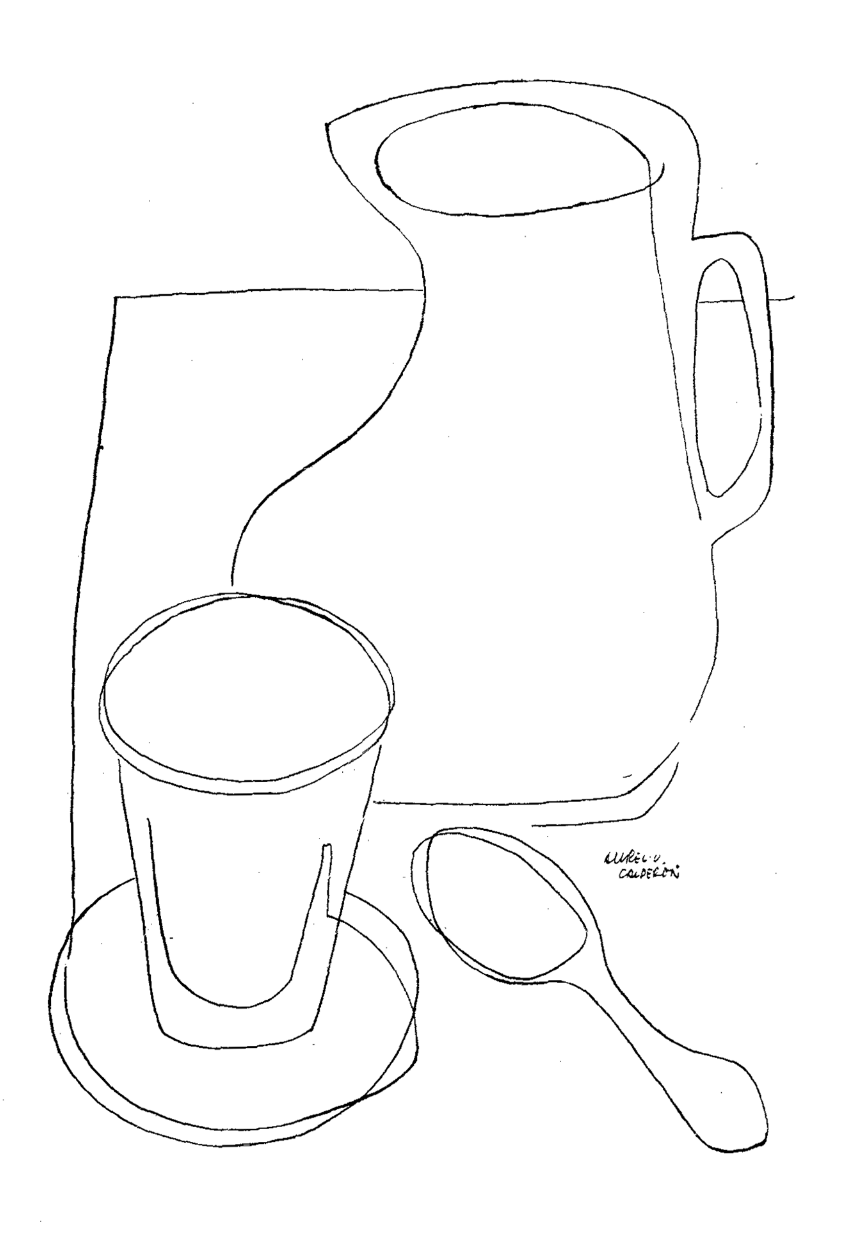
MADRID

Precio del ejemplar	15 ptas.
Suscripción anual	160 ptas.

Gráficas ORBE, S. L.—Padilla, 82.—Teléf. 26 12 34.—MADRID.

INDICE

En páginas amarillas: *Hispanoamérica a la vista*, con "La farsa dramática moderna en Hispanoamérica", de AGUSTÍN DEL SAZ.—Portada y dibujos del pintor español AURELIO CALDERÓN.—Ilustran los poemas de Gerardo de Diego, el español MORENO GALVÁN, e *Hispanoamérica a la vista*, el argentino MORAÑA.



ARTE Y PENSAMIENTO

SAFO Y UNOS CUANTOS POETAS

POR

MANUEL FERNANDEZ-GALIANO

CADA VEZ en mayor grado, y en todos los países, vienen últimamente redactándose y publicándose ensayos sobre la fama póstuma de los clásicos en los distintos siglos y naciones. Los estudios de este género son, naturalmente, de muy desigual valor; pero no hay ni uno solo que carezca por completo de utilidad. La historia definitiva del Humanismo, que todos aguardamos desde hace mucho tiempo, no podrá ser compuesta si no se ve precedida por la imprescindible serie de estudios monográficos que han de ser la cantera de sus materiales; y en este sentido no hay contribución despreciable.

Ahora bien: no es lo mismo recoger cuidadosamente hasta el menor vestigio de influencia, hasta la menor labor de carácter filológico realizada, por ejemplo, en torno a Jenofonte o Polibio, que penetrar en el complejo mundo de resonancias anímicas provocadas a lo largo de los siglos y a lo ancho de la tierra por la lectura o el manejo de autores tan aptos para ser íntimamente sentidos como, pongamos por caso, Demóstenes o Platón. Trabajar en lo primero no es, con ser mucho, más que una laboriosa aportación de datos para la historia de la Filología, es decir, del cómo se ha conocido e interpretado en cada momento a los clásicos; dedicarse a lo segundo es introducirse en el mundo apasionante de la larga y quebrada evolución de las ideas y sentimientos humanos desde la antigüedad hasta nuestros días.

* * *

Este es el caso de Safo. Mal conocida, hasta hace apenas un siglo, a través de dos poesías medianamente extensas y de un montón de fragmentos inconexos y con frecuencia tergiversados; desfigurada por los esfuerzos combinados de los dos bandos de ardorosos combatientes en torno a su grosera leyenda, Safo ha sabido, gracias a ese indefinible halo poético que siempre ha rodeado a su nebulosa persona, incorporarse al complejo anímico de las generaciones posteriores, logrando que no se limiten a citar, interpretar o traducir

con fría pulcritud profesional, sino que reciban en sus almas el mensaje sáfico, más o menos vagamente entrevisto, como un auténtico impacto sentimental y que lo hagan suyo, entretejiéndolo en lo más íntimo de sus tramas espirituales, hasta que, no ya el pequeño rincón de la actividad filológica o la creación poética, sino la vida psíquica entera quede impregnada, al menos temporal o parcialmente, del aroma misteriosamente evocador de aquellos deshilachados retazos textuales.

* * *

Tal sucede, por ejemplo, con Ronsard. Lo de menos es que, como tantos renacentistas, imite, traduzca, mencione o añore nostálgicamente a

... la douce Sapphon,
qui si bien réveilloit la lyre lesbienne,

a aquella famosa

... Sapphon, qui sur tous
sonne plus dous...

Lo importante es que precisamente ese dulce epíteto aplicado dos veces a la lesbia despierte los más profundos ecos en el espíritu de aquel finísimo poeta. Y, si no, ahí está—y perdónese lo banal de la cita—esa célebre paráfrasis de Adriano, que constituye, sin duda, elemento capital, como sincero y fiel testimonio, para la inspección a distancia del mundo emocional de Ronsard:

Amelette Ronsardelette,
mignonnelette, doucelette,
tres-chere hostesse de mon corps,
tu descens là bas foiblelette,
pasle, maigrelette, seulette,
dans le froid royaume des mors...

Pero hay más todavía. Esa escalofriante soledad del alma ante el vacío universal, más escalofriante aún con el diminutivo que la deja desvalida como un niño perdido en la noche, reaparece, casi con las mismas palabras, en una traducción sáfica, la de ese fragmento que tal vez no sea de la poetisa, pero que merecería proceder de su cálamo, aunque no fuera más que por los manantiales de rica y fresca poesía que su recuerdo ha hecho brotar mil veces a lo largo de veinticinco siglos:

Ja la lune s'est couchée,
la poussiniere est cachée,
et ja la mi-nuict brunette
vers l'aurore s'est panchée,
et je dors au lict seulette.

Aquí como allá, la suave melancolía de Ronsard ha limado aristas pasionales para darnos una quizá desvaída, pero indeciblemente dulce imagen de la poetisa—o del alma—pasada ya a un mundo lleno de augusta serenidad.

* * *

Algo semejante ocurre con la baronesa de Staël. Todo predisponía a la escritora para la captación de la sutil onda sáfica: su personalidad hipersensible, polarizada en la sensación y la pasión tumultuosa; su imaginación enfocada, como resultado de una larga tradición de clasicismo literario, hacia el mundo antiguo; su vago sentimentalismo rousseauniano; su tendencia al feminismo militante, esa idea fija—en el fondo, un injustificado complejo de inferioridad—de que la mujer de genio es incomprendida y humillada por los varones.

De modo que la *Corinne* es una verdadera disección espiritual de la mujer erudita y, por tanto, una minuciosa, aparentemente objetiva, pero apasionada autodisección. Porque Corina, según ha visto todo el mundo, es la propia autora, propensa, como siempre, a repartir materia autobiográfica entre los personajes de sus obras.

Es más, yo sospecho que si la protagonista ostenta el nombre caprichosamente elegido de una poetisa de segundo orden entonces casi desconocida, y no el de Safo, es únicamente porque la baronesa ha sentido reparos ante la existencia de una turbia leyenda sáfica: la prueba es que en la novela se dice más de una vez, en forma directa o no, que la nueva Corina es una reencarnación de Safo.

Sea como sea, la obra representa la apoteosis gloriosa de la mujer genial:

> *... c'était pour la première fois qu'il était témoin des honneurs rendus à une femme, à une femme illustrée seulement par les dons du génie...*

Pero al mismo tiempo, el desquite de las féminas ante la turba ignara de los varones, por culpa de los cuales, como dice en su *De la littérature,* se produce una situación intolerable, la de que

> *...dès qu'une femme est signalée comme une personne distinguée, le public en général est prévenu contre elle...*

Ahora bien: lo que más procura recalcar la autora es que a Corina—y, por tanto, a ella misma—toda esa gloria mundana que

culmina en la coronación del Capitolio le exige a cambio una tragedia humana, la de no ser comprendida por el sexo opuesto. Los hombres—sigue apuntando el citado ensayo—se consideran libres de deberes para con las mujeres extraordinarias y, renunciando por pereza mental a entenderlas, les vuelven la espalda dejándolas como a seres

... objet de la curiosité, peut-être de l'envie, et ne méritant en effet que la pitié...

y en ese trágico aislamiento ocasionado por lo excepcional de la propia personalidad, las supermujeres no son nunca capaces de hallar la verdadera dicha.

En relación con esto, es biográficamente importante (aunque adolezca de todos los vicios de la época: grandilocuencia, palabrería, abuso del *cliché* clasicista, falta de comprensión histórica para con Safo y conocimiento imperfecto de sus versos) el drama *Sapho*, escrito en 1811, es decir, en el mismo año en que contrajo la autora segundo matrimonio con M. De Rocca, mucho más joven que ella. La Staël tiene entonces cuarenta y cinco años y se dispone a probar desesperadamente fortuna en un audaz movimiento pasional, pero sus presentimientos no son buenos, a juzgar por lo que hallamos en el drama: una Safo envejecida, que no es ni sombra de lo que era, y que, despreciada por el egoísta Faón y privada del amor de éste por la propia adolescente a quien ella más amaba, se sacrifica por los dos en el fatal salto de Léucade. Pero, en realidad—también el Destino hace piruetas—, Germaine Necker fué más dichosa que su heroína: aquel *mariage ridicule,* como alguien le ha llamado, resultó mejor de lo que ella misma esperaba.

* * *

Pero donde mejor puede rastrearse la influencia directísima de Safo es a lo largo del maravilloso desfile de grandes poetas italianos que durante un siglo han asombrado al mundo: Leopardi, Carducci, Pascoli, d'Annunzio...

* * *

Giacomo Leopardi, como todos saben, escribió en su juventud un *Ultimo canto di Saffo.* Por los papeles del poeta nos enteramos de que la obra fué escrita en mayo de 1822, es decir, unos meses

antes del momento tan largamente ansiado en que al joven, de veinticuatro años a la sazón, le fué dado abandonar a Recanati para trasladarse a Roma. Se trata, por tanto, de la época más pesimista, más angustiada de la vida del siempre atormentado Leopardi.

Todo contribuye a hacerle infeliz. Su padre es un escritor tan fecundo como mediocre, cuyo único acierto ha consistido en reunir, sin gran discernimiento, los libros suficientes para hacer de su biblioteca una de las mejores del país. Es hombre corto de luces y fanático, engolado y testarudo, débil ante la esposa y caprichoso frente a los hijos. Comete, como puede imaginarse, una infinidad de errores en la educación de éstos, y entre ellos el de permitir que el joven Giacomo, con actividad científica anormal para su edad, se instale en medio de aquel montón ingente de libros, como el ratón dentro del queso, para pasar dedicado enteramente al estudio los años en que de más aire puro y ejercicio necesitaba su desarrollo corporal.

* * *

Y en verdad que, por otra parte, bien poca cosa podía ofrecer al adolescente aquella pequeñísima ciudad provinciana, de atmósfera sofocante en lo político y social, donde al encopetado linaje de los Leopardi le estaba vedada toda diversión que no fueran *i soliti sei giri* dados aburrida y solemnemente en carroza por la larga calle, flanqueada de humildes casas, que constituía por sí sola casi todo el pueblo.

Todo lo cual producía en el ánimo del futuro escritor, propenso a la neurastenia, el más triste y agobiante de los círculos viciosos: la hosca y repelente vida exterior, encerrándole en la polvorienta soledad de la biblioteca; el estudio incesante desgastando sus nervios, cegando sus ojos y alterando el equilibrio intelectual del muchacho; y, como consecuencia de todo ello, la atroz melancolía ennegreciendo los ya de por sí sombríos horizontes de la vida de Recanati...

Che cosa è in Recanati di bello che l'uomo si curi di vedere o d'imparare? Niente ... L'aria di questa città ... è mutabilissima, umida, salmastra, crudele ai nervi e per la sua sottigliezza niente buona a certe complessioni. A tutto questo aggiunga l'ostinata, nera, orrenda, barbara malinconia che mi lima e mi divora, e collo studio s'alimenta e senza studio s'accresce... Unico divertimento in Recanati è lo studio: unico divertimento è quello che mi ammazza...

Y así, mientras brotan uno tras otro los verdes frutos humanísticos del niño precoz—la *Storia dell' Astronomia*, a los quince años;

el Hesiquio milesio, el Porfirio y los *Commentarii de vita et scriptis rhetorum quorundam qui II p. Ch. saec. vel primo declinante vixerunt*, a los dieciséis; los *Fragmenta Patrum* y los *Fragmenta Graecorum veterum ecclesiasticae historiae scriptorum*, a los pocos meses, y por último, a los diecisiete años no bien cumplidos, el *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* y el Julio Africano—, mientras se perfila en el horizonte futuro un gran filólogo, como solamente en Alemania era dado hallar entonces, la salud se desbarata y arruina totalmente, como nos dirá más tarde en una nota autobiográfica:

In questa biblioteca passò la maggior parte della sua vita, finchè e quanto gli fu permesso dalla salute, distrutta da' suoi studi: i quali incominciò indipendentemente dai precettori in età di 10 anni, e continuò poi sempre senza riposo, facendone la sua unica occupazione.
Appresa, senza maestro, la lingua greca, si diede seriamente agli studi filologici, e vi perseverò per sette anni; finchè, rovinatasi la vista, e obbligato a passare un anno intero senza leggere, si volse a pensare, e si affezionò naturalmente alla filosofia...

* * *

Este año de reposo visual obligado, el año que no le dió la paz, sino una enfermiza actividad cerebral más nociva incluso al no verse limitada en sus devaneos imaginativos por los cauces de la letra impresa, fué el 1819; y por entonces comienza el espíritu turbado del poeta a cobijar la verdadera obsesión en que durante aquellos meses se convirtió su desdichado aspecto físico, la fealdad y deformidad causadas en su cuerpecillo desmedrado por la enfermedad devastadora:

In somma io mi sono rovinato con sette anni di studio matto e disperatissimo in quel tempo che mi s'andava formando e mi si doveva assodare la complessione. E mi sono rovinato infelicemente e senza rimedio per tutta la vita, e rendutomi l'aspetto miserabile, e dispregevolissima tutta quella gran parte dell'uomo, che è la sola a cui guardino i più; e coi più bisogna conversare in questo mondo; e non solamente i più, ma chicchessia è costretto a desiderare che la virtù non sia senza qualche ornamento esteriore, e trovandonela nuda affatto, s'attrista, e per forza di natura, che nessuna sapienza può vincere, quasi non ha coraggio d'amare quel virtuoso in cui niente è bello fuorchè l'anima...

* * *

Pero lo más terrible es la actitud de su madre, la condesa Adelaida, buena cristiana, honestísima y rígida en la aplicación de sus conceptos morales, pero que tanto hizo sufrir al hipersensible Giacomo con su distante frialdad e intolerancia. Porque el hijo, tan necesitado de calor maternal, podía soportar que no se le tratase

con blandura, que no se le admitieran cariñosas confidencias, que se le dejase solo con su hervidero de ideas y sentimientos en la aridez inhóspita de aquella biblioteca pueblerina; podía explicarse a duras penas que la madre, al conocer la muerte de algún niño, considerase envidiable la suerte de los progenitores, seguros ya de la salvación eterna del hijo; mas no era eso todavía lo peor.

Sino que la condesa, lejos de compadecer al hijo deforme y encubrir piadosamente sus defectos, se complaciera en ponerlos incesantemente de relieve, satisfecha ante aquellas taras que iban a asegurar la virtud del muchacho apartándole de las ocasiones de pecado:

Considerava la bellezza come una vera disgrazia, e vedendo i suoi figli brutti o deformi ne ringraziava Dio, non per eroismo, ma di tutta voglia. Non procurava in nessun modo di aiutarli a nascondere i loro difetti, anzi pretendeva che in vista di essi rinunziassero intieramente alla vita nella loro prima gioventù ... non lasciava passare, anzi cercava studiosamente l'occasione di rinfacciar loro e far loro ben conoscere i loro difetti e le conseguenze che ne dovevano aspettare, e persuaderli della loro inevitabile miseria, con una veracità spietata e feroce...

* * *

No es extraño—al menos en un espíritu apasionado como el suyo—que en aquellos meses la idea del suicidio se apoderase de él. Entonces fué cuando el joven desgraciado pasó largas horas en la muda y ansiosa contemplación del estanque del jardín, que describirá luego en sus *Ricordanze:*

E già nel primo giovanil tumulto
di contenti, d'angosce e di desio,
morte chiamai più volte, e lungamente
mi sedetti colà su la fontana
pensoso di cessar dentro quell'acque
la speme e il dolor mio.

Pero el adolescente, como todos los de su edad, busca desesperadamente la vida hasta en la muerte; y como su propia actitud le veda los consuelos de una religión que por lo demás no siente, se da a imaginar una utópica, aunque bella, construcción mental que le permitiría compaginar dos ideas difícilmente conciliables: la del suicidio, el adiós definitivo a este mundo miserable, y la esperanza, asidero último de un alma juvenil, en el renacimiento milagroso a una vida mejor:

Io ero oltremodo annoiato della vita, sull'orlo della vasca del mio giardino, e guardando l'acqua e curvandomici sopra con un certo fremito pensava: "S'io mi gittassi qui dentro, immediatamente venuto a galla mi arrampicherei sopra

quest'orlo, e sforzatomi d'uscir fuori, dopo aver temuto assai di perdere questa vita, ritornato illeso, proverei qualche istante di contento per essermi salvato e di affetto a questa vita, che ora tanto disprezzo e che allora mi parrebbe più pregevole..."

Aquí estamos ya en pleno mundo sáfico; y Leopardi, que tenía, como antes dije, verdadera madera de filólogo, anota sobriamente al pie de sus propias apasionadas expresiones:

La tradizione intorno al salto di Leucade poteva avere per fondamento un'osservazione simile a questa.

* * *

¡El salto de Léucade! Hoy ya parece estar claro que la roca de Léucade no era más que una de tantas "piedras blancas" *(leukádes pétrai)* como habría en muchos lugares de la antigua Grecia (en Calcis, en Magnesia, junto al Bósforo) y que la localización en la isla de la leyenda del suicidio de Safo no se debe sino a una coincidencia homonímica. Rocas blancas, con esa deslumbradora blancura de las costas mediterráneas, las habría, repito, en todas partes, siempre junto al mar y siempre presentando a las azules ondas un escarpado abismo. Anacreonte habla de brincar, borracho de amor, al mar espumeante desde la piedra blanca; y Eurípides, de alguien que, embriagado—de vino esta vez—, querría también dar el salto apetecible y fatídico. Pero no se trata de un suicidio en ninguno de los dos casos, como ha demostrado bien Wilamowitz, sino de un liberarse de tormentos espirituales, de un eludir preocupaciones obsesivas, de un procedimiento heroico para, ante una situación arriesgada o angustiosa, hallar en las olas la solución o, al menos, el olvido, la paz interior. El audaz saltarín no ansiaría morir, sino renacer, tras el baño lustral de las aguas salinas, a la luz recién estrenada de una vida mejor; y fueron necesarios muchos siglos y muchas malas interpretaciones para que Safo se transformara en la desmelenada heroína a quien empuja hacia la muerte el abandono del cruel Faón. Y Leopardi, claro está, lo ha visto bien.

* * *

Pero, además, hay otra razón para que el poeta desesperado se acuerde de Safo en los momentos más críticos de su vida. Safo también fué fea: así nos lo dicen el biógrafo de Oxirrinco—a quien, naturalmente, Leopardi no pudo leer—, el escolio a Luciano, Ovidio

con su *mihi difficilis formam natura negauit,* Máximo el tirio, y de nada sirve tomar al pie de la letra el espiritual "hermosa" que dedican a su alma, no a su cuerpo, Platón, Ateneo, Plutarco y Juliano.

Y ello es tanto más penoso para Leopardi cuanto que para él la persona fea no tiene derecho ni aun a la verdadera compasión, que por lo regular se ejerce solamente sobre objetos amables; y el así desdeñado por todos tiene en contra de sí hasta a la Naturaleza, a la que ama con pasión no correspondida, sintiendo el mismo dolor que cuando se contempla a la novia en brazos de otro:

La compassione spesso è fonte di amore, ma quando cade sopra oggetti amabili o per sè stessi o in modo che, aggiunta la compassione, lo possano divenire... L'uomo d'immaginazione, di sentimento e di entusiasmo, privo della bellezza del corpo, è verso la natura appresso a poco quello ch'è verso l'amata un amante ardentissimo e sincerissimo, non corrisposto nell'amore. Egli si slancia fervidamente verso la natura, ne sente profondissimamente tutta la forza, tutto l'incanto, tutte le attrattive, tutta la bellezza, l'ama con ogni trasporto; ma, quasi che egli non fosse punto corrisposto, sente ch'egli non è partecipe di questo bello che ama ed ammira, si vede fuor della sfera della bellezza, come l'amante escluso dal cuore, dalle tenerezze, dalle compagnie dell'amata... Egli prova quello stesso dolore che si prova nel considerare o nel vedere l'amata nelle braccia di un altro o innamorata di un altro... Egli... prova quello stesso disgusto e fierissimo dolore di un povero affamato, che vede altri cibarsi dilicatamente, largamente e saporitamente, senza speranza nessuna di poter mai gustare altrettanto...

Así vemos al pobre hambriento de amor y de cordialidad humana que fué el joven Leopardi vibrar al unísono con aquella otra incomprendida que fué Safo, aquella mujer hambrienta también, pero no de amor carnal como se le antojó presentárnosla a Verlaine, sino de algo espiritual que ni ella misma supo jamás definir:

Bello il tuo manto, o divo cielo, e bella
sei tu, rorida terra. Ahi di cotesta
infinita beltà parte nessuna
alla misera Saffo i numi e l'empia
sorte non fenno...
...A me non ride
l'aprico margo, e dall'eterea porta
il mattutino albor...

Y luego, con ecos del inolvidable monólogo calderoniano:

Qual fallo mai, qual sì nefando eccesso
macchiommi anzi il natale, onde sì torvo
il ciel mi fosse e di fortuna il volto?
In che peccai bambina...?

Para terminar en una amarga moraleja:

Virtù non luce in disadorno ammanto.

Estamos en pleno pesimismo ético, y la ocasión nos lleva de la mano a otra poesía escrita tan sólo cinco meses antes: el *Bruto minore*.

Porque Leopardi andaba preocupado por entonces con la desoladora frase del Bruto moribundo transmitida por varios. Y a ella dedica, no sólo algunos pasajes de su diario, sino el bellísimo poema que ocupa lugar preeminente entre sus escritos:

Stolta virtù, le cave nebbie, i campi
dell'inquiete larve
son le tue scole, e ti si volge a tergo
il pentimento...

Aquí también el dolorido apóstrofe se levanta rebelde hasta los cielos:

Dunque tanto i celesti odii commove
la terrena pietà? Dunque degli empi
siedi, Giove, a tutela? E quando esulta
per l'aere il nembo, e quando
il tuon rapido spingi,
ne'giusti e pii la sacra fiamma stringi?

* * *

Con ello una griega y un romano; dos personajes lastimosamente fracasados ante los ojos de las gentes; dos ilusos, dos visionarios más atentos al futuro vago o utópico que al inclemente mundo contemporáneo, vienen a convertirse en certeros símbolos del Leopardi zarandeado, en los años de juventud, por una terrible tempestad sentimental.

* * *

Estas dos poesías gemelas hicieron reaccionar entrambas a Carducci; y reaccionar, claro está, en forma típicamente carducciana. Con respecto al *Bruto*, acusando a Leopardi de mixtificación. No podíamos, en efecto, esperar que el espíritu sanamente realista, el arrebatado racionalismo de un Carducci se dejara captar por el encanto un poco morboso de la pasión reflejada en los versos de Leopardi; ni que el enamorado de la Roma republicana accediera sin resistencia a ver por tierra el estandarte sacrosanto de la *uirtus* precesárea. Vemos, pues, cómo se lanza el poeta, en un característico embate leonino, a negar la verosimilitud de un tal acceso de blas-

fema desesperación romántica nada menos que en la persona de un Bruto,

> *...d'un senatore romano che avea fatto molto, d'uno stoico tanto superiore alle passioni, d'un oratore che scriveva così urbanamente il bel latino aristocratico... di Bruto, cui nessuno antico avrebbe mai imaginato e nessuno che conosca gli spiriti repubblicani di Roma può consentirsi d'imaginare nell'atto di declamare al lume della luna invettive contro gli dèi della patria e giaculatorie rousseauiane...*

* * *

Y no menos tajantemente se expresa Carducci ante el *Ultimo canto*, lo cual nos permite darnos perfecta cuenta de hasta qué punto se equivoca en algunas de sus apreciaciones.

Ante todo, una afirmación gratuita: la de que Safo no fué fea ni desdichada como quiere una tardía tradición.

Pase todavía lo de la supuesta fealdad; pero ¿quién negará, quién ha negado jamás que el sufrimiento—unas veces, mudo y resignado; otras, vivamente proyectado casi en infrahumanos quejidos físicos—es uno de los más inextinguibles manantiales de la poesía sáfica?

Pero, además, a Carducci le parece que Safo,

> *... che della bellezza e dell'amore intese, gustò e cantò più che non potesse il Leopardi... non avrebbe pensato nè poetato così mai...*

Y ¿por qué, decimos nosotros? ¿No es sáfica, tal vez, la angustia cósmica ante el desdén del mundo? ¿No son sáficos los *disperati affetti*, el trágico ulular de la triste muchacha desengañada frente al dulce paisaje nocturno iluminado por el

> *... verecondo raggio*
> *della cadente luna?*

Nosotros, al menos, así lo estimamos; y en vez de contentarnos en nombre de Safo con esa especie de premio de consolación que concede Carducci a su antecesor al autorizar como perfectamente lograda la versión leopardiana del *dolore solitario* y la *solitudine vedovile*, reclamamos para el de Recanati el mérito sublime de haberse convertido, en plena juventud, sin experiencia amorosa ni conocimiento directo, probablemente, de los fragmentos sáficos, en fidelísimo intérprete del contorno psíquico de la antigua lesbia.

Y no es que Carducci, por su parte, no haya comprendido a Safo. Lo que ocurre es que cuando se declara

...de gli eolii sacri poeti
ultimo figlio...

todos pensamos inevitablemente en Alceo, el bronco cantor de la discordia civil, ese inimitable tañedor de la lira patriótica para quien escribió el poeta sus más ardientes *Juvenilia:*

In me, non nato a molcere
con serva man la lira,
di tua grand'alma un'aura,
possente Alceo, respira;
allor che su la ferrea
corda battendo con la man viril
guatavi altero immobile
de l'aste il flutto e il vasto impeto ostil.

Pero esto no es cierto más que parcialmente: hay, bajo el recio caparazón con que gusta de presentársenos Carducci, un insospechado talón de Aquiles que le hace vulnerable al nostálgico hechizo de la Safo amante.

* * *

Claro está que algunas de las apariciones de la poetisa en las doradas páginas de la obra lírica carducciana no son más que fugaces pinceladas llenas de riquísimo colorido; y entre ellas aquella inolvidable escena de la primera de las *Primavere elleniche*—un verdadero cuadro del mejor Botticelli—, en que

...un lieve il séguita pe'l grande Egeo
legno, a purpuree vele, canoro:
armato règgelo per l'onde Alceo
dal plettro d'oro.
Saffo dal candido petto anelante
a l'aura ambrosia che dal dio vola,
dal riso morbido, da l'ondeggiante
crin di vïola,
in mezzo assidesi...

O aquel esbozo de poema en que hallamos a Safo

...cantando a Citerea,
quando nel petto e per le vene ardenti
a lei sí come nembo amor scendea...

Todo esto no tiene, si me es lícito expresarme así, más que un valor meramente plástico. Pero, en cambio, ya no ocurre lo mismo

con el poema *Maggio e Novembre* y con su especie de paráfrasis de la famosa oda de Safo transmitida por Dionisio:

...Errando
del lamentoso Egeo lungo la riva,
amorosa fanciulla, e i cieli e il mare
e il molto fior de'campi lacrimosa
mirando, e sospirando, invocò Saffo
la deità di Venere...

Y la diosa

... dolce un canto le imparava: un dolce
canto che ripetuto, ahi con un molto
ansar del petto e scintillar de gli occhi,
de i neri occhi d'amore, e un batter forte
de la man su le corde, iscolorava
le fanciulle di Lesbo...

Hasta aquí, magnífica la descripción del suave canto de la poetisa rodeada de sus amigas: lástima grande que en seguida venga la vieja cantilena de los amores prohibidos a meter a Carducci, el poderoso y delicado Carducci, en la serie, predominantemente francesa, de los explotadores de la leyenda morbosa que comienza en Baudelaire y termina, por ahora, en Pierre Louys.

* * *

Si pasamos de Carducci a Pascoli experimentaremos la misma sensación que si, en nuestro imaginario campo óptico, fuera produciéndose poco a poco un semiimperceptible desenfoque; o, visto el fenómeno de otro modo, como si entre las cosas y nosotros se fuesen intercalando insensiblemente finísimos velos de misteriosa trama. La paleta cromática palidece perdiendo los más frescos y vivaces tonos; el horizonte se espesa y difumina; las figuras desaparecen en la lejanía o se nos desdibujan a partir de su prístina, casi agresiva corporeidad. Y esto ocurre, por modo principal, en los *Canti conviviali,* la estupenda serie de poemas de argumento clásico en que ha querido legarnos Pascoli una de las claves de su personalidad poética. Y más concretamente en el primero de ellos, que ningún amante de las letras italianas desconoce: el titulado *Solon,* cuya inspiración procede de una anécdota narrada por Estobeo.

* * *

El viejo Solón, reclinado con los amigos en las delicias de la sobremesa ática, oye la llamada de la mujer de Ereso, la cantora

que trae, desde la remota Lesbos, dos canciones ultramarinas: una, de amor; otra, de muerte.

Y nos cuenta el poeta cómo entró

> *... col lume della primavera*
> *e con l'alito salso dell'Egeo,*
> *la cantatrice...,*

cómo se sentó entre los comensales

> *... reggendo*
> *la risonante pèctide; ne strinse*
> *tacita intorno ai còllabi le corde;*
> *tentò le corde fremebonde...*

y comenzó a entonar el más bello de los cantos, lleno al principio de resonancias sáficas hasta rozar pascolianamente el *pasticchio,* pero que después se emancipa y se hace pura emanación del alma noble del solitario de Castelvecchio: se trata de un amor suave que

> *... non sembra*
> *che un tremore...;*

de un amor

> *... bello, ma bello come*
> *sole che muore...*

Porque Safo no quiere morir violentamente, no alberga en su espíritu el furor vesánico de la ménade romántica; no aspira sino a disolverse mansamente en la tibia luz del ocaso, a hacerse carne y sangre del amor mismo incorporándose toda ella en

> *... la chiarità seguace*
> *crepuscolare...*

del sol que

> *trema e scende...*
> *nell'infinito mare...*

* * *

—¡Pero eso es la muerte!—exclama, sobresaltado ante la vislumbre trágica, el anciano Solón.

—No, huésped; esto es el amor. Y ¡ay de quien no comprenda que el amor es también muerte!

—Entonces..., ¿la muerte?

Y de nuevo se alza el dulce canto lesbio:

Piangi il morto atleta: beltà d'atleta
muore con lui...

Y muere—otra vez, como en Leopardi—la *virtù dell, eroe;* y mueren las más gallardas y deleitables de entre las cosas humanas: el seno de Rodopis—¡ay las memorias del enamorado hermano!—, el ojo aquilino del timonel,

... ma non muore il canto che tra il tintinno
della pèctide apre il candor dell'ale.
E il poeta fin che non muoia l'inno,
vive, immortale,
poi che l'inno (diano le rosee dita
pace al peplo, a noi non s'addice il lutto)
è la nostra forza e beltà, la vita,
l'anima, tutto!

Este era el canto de la muerte; y ¡ay también del que no sepa entender que la muerte es vida! ¡Ay de quien, al escuchar la leve y serena música de la mujer de Lesbos, no vea ante sí, toda rosas, la figura resucitada, por inmortal, de *Saffo la bella!*

* * *

Ya puedes, poeta Pascoli, dejar suspensa la pluma; tus ojos fatigados y soñadores pueden perderse en la paz de oro de tus campos natales; tu mensaje está escrito y sellado.

* * *

Y lo va a recoger el poeta de la vida, aquel a quien tanto amaste, tu hermano mayor y menor, Gabriel d'Annunzio; porque él también, al terminar su *Alcyone*, la dejará volar hacia

l'ultimo figlio di Vergilio

para que la oda misma, como una corona

... fatta... d'un ramo tenue che crebbe
tra l'Alpe e il Mare, ov'ebbe il Cuor de'cuori
selvaggio rogo e il Buonarroti v'ebbe
i suoi furori...,

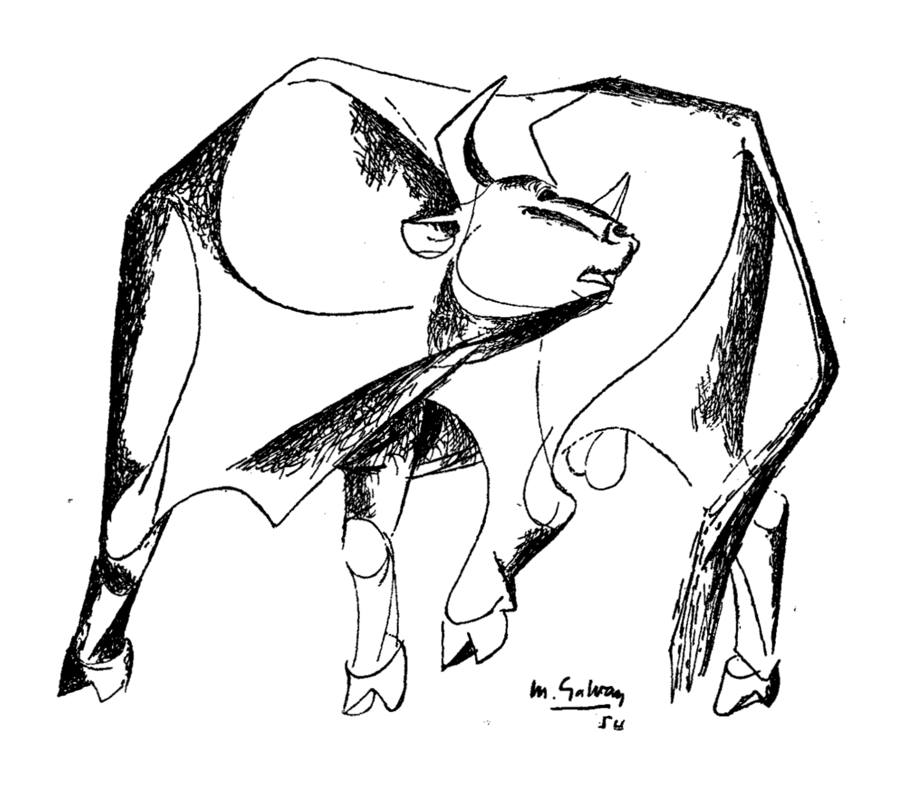
se pose levemente, como signo de homenaje y acatamiento, sobre la testa insigne del hombre de Barga,

...quei che intende i linguaggi degli alati,
strida di falchi, pianti di colombe,
ch'eguale offre il cor candido ai rinati
fiori e alle tombe,
quei che fiso guatare osò nel cèsio
occhio e nel nero l'aquila di Pella
e udì nova cantar sul vento etèsio
Saffo la bella...

* * *

Así, a pesar del biógrafo oxirrinquita y del viejo escoliasta, es al fin "Safo la bella" quien cierra esta hermosa teoría de dulces espectros líricos que, forminge en mano también ellos, se han ido cruzando uno tras otro en los caminos de los poetas de hoy.

Manuel F. Galiano.
Isaac Peral, 1.
MADRID.



LA SUERTE O LA MUERTE

POR

GERARDO DIEGO



1

BAUTIZO Y BRINDIS

VEN *aquí que te bautice.*
Mi mano el agua derrama.
Y la que ayer Berenice
hoy Verónica se llama.
Y ahora que pisas la tierra
donde fué columna el Guerra
y ángel de alcorza Chicuelo,
vas a ver cómo me ciño
al verso. Por ti, cariño.
Y por ganarme el pan, cielo.

2

HIMNO A LOS SUBALTERNOS

GLORIA *a vosotros, infantes alígeros,*
duros, trabados jinetes de hierro,
gloria a los que alzan al cielo los brazos,
al cruel Abraham sin indulto.

Quiero cantar la cuadrilla ordenada,
la lanzadera, el tapiz de la lidia,
hilos de plata y de seda que tejen
la trama de un cuarto de hora.

Quiero exaltar el honor subalterno,
sólo empeñado en labrar pedestales.
Toda la luz al idólico espada.
Corónele el riesgo medido.

Ordenes claras—registros tenores—
urge y apremia vidente el maestro.
Y sacrificio de juicio y de impulso
le ofrenda al instante el acólito.

EL PICADOR

"Ose el caballo la raya del trópico.
Ruede y ofenda el rural castoreño.
Prenda en la cumbre el castigo de Júpiter
y fluyan rabiones de sangre."

EL BANDERILLERO

"Hágase siempre tu santo albedrío.
Raudos dibujen mis pies tus tangentes.
Trace el capote a una mano tus cifras.
Pizarra es el ruedo y tú sumas."

Claros, oscuros varones de raza,
ejecutores, heraldos, ministros:
sueños de gloria, ambiciones volaron
y os quedan la vida y la muerte.

Sic vos non vobis, *libando en la brega,*
melificáis la colmena de aplausos
y estremecéis las palomas del éxtasis
que nievan sus trémulas alas.

Ya hacéis la ronda en la estela del astro.
Surcan los aires sombreros y flores.
Rueda el reloj de la loca fortuna.
Partícipes sois del triunfo.

Gracias a vuestros incólumes cálculos,
quiebros y brincos, la lidia se fragua,
tercio tras tercio la fábrica crece
y allá en campanil se remata.

Y si en la lucha resbala el perfecto,
ante el horror de la luna que humilla,
cómo voláis al socorro en el quite,
tendiendo las alas de ángel.

Gloria a vosotros, alfiles, jinetes,
gloria y honor. Que mi verso más clásico,
desde el toril al trotar de mulillas
corona os ciña solemne.

3

LA TIENTA

GENIO, *alegría y aguante*
—el secreto de la tienta
está en llevar bien la cuenta—
todo se apunta al instante.
Mete el palo el oficiante,
el maestro abre lección,
baila el señorito al son
y a horcajadas en la tapia
cultivan la helioterapia
los mozos de Monleón.

4

SALUDO A LA AFICION FRANCESA

LA FRANCIA *del camino zebedeo*
del Languedoc y de los trovadores,
también desde el balcón del Pirineo
se asoma a ver los táuricos furores.

Hubo toreros en la dulce Francia.
Se llamaban, a estilo de trovero,
Gastón, Beltrán. Lucían su elegancia
—flor de la raza—y pasos de bolero.

La unidad del origen pirenaico
hermanaba a navarros y bearneses.
Y en Camarga y Provenza era un mosaico
romano con estampas de payeses.

Viejo es el abolengo de los toros
en el circo de Nimes y en Bayona.
Borbónicos jinetes, juegos moros
y a pie el toreo que al de Anjou emociona.

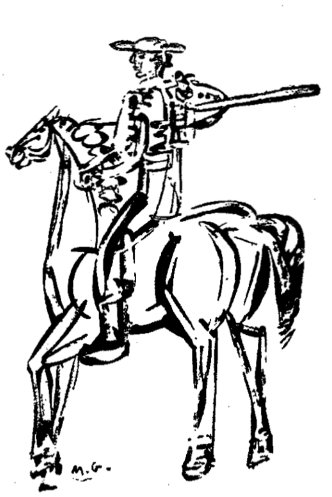
Pero no el saltador ni el gentilhombre
—sus brincos y floreos y cadenas—

califican a Francia. Es, hombre a hombre,
la afición congregada en sus arenas.

La más noble afición es la francesa.
Letra a letra ella aprende la cartilla
e intuye, tras la plaza, la dehesa
igual que en Salamanca o que en Sevilla.

Lleva la cuenta ardua de los cruces
y el corán de las castas y los hierros
como conocedores andaluces
que bajo el cordobés rigen encierros.

Y baja de Tolosa o de Burdeos
a correr la estafeta de Pamplona.
Admirable afición. No hay Pirineos
si al padre Jove Europa se aficiona.



5

NATURAL POR ALTO

A Vicente Pastor.

P**ASO** *a paso frente al morro*
y el morro que no se arranca.
Y se estremece Cascorro
y todo el barrio se atranca.
Ya embistió. Pastor espera,
abre y alza la bandera.
Quieras o no, bronco o bravo,
pasan bajo el pabellón
treinta arrobas de emoción
desde el pitón hasta el rabo.

6

DESDE "MACHACO" A "CHAMACO"

APRENDED, *flores, de mí*
lo que va desde Machaco
a Chamaco.

Aprended, flores, de mí.
Yo soy la flor del toreo.
Huelo mejor que el poleo,
que el clavel y el alhelí.
Como vosotras me vi,
y pues me veis hecha un taco
aprended, niñas, de mí
lo que va desde Machaco
a Chamaco.

La flor de la maravilla
yo me era, la más alta,
y el girasol de Villalta
me llegaba a la rodilla.
Reina en León y en Castilla,
en el Anahuac y el Chaco,
aprended en mi tabí
lo que va desde Machaco
a Chamaco.

Yo he visto emires, califas,
ases, papas y antipapas.
Yo he visto petos, gualdrapas,
arpilleras y alcatifas.
Yo a la rueda de las rifas
me jugué anís y tabaco.
Aprended, flores, de mí
lo que va desde Machaco
a Chamaco.

Sólo son la eme y la che
que han permutado. Locura
de Machaco ante el miura,
de Chamaco ante el apé.

—Déjalo quieto, Blanquet.
Va por ustés. *—¡Machichaco!*
Sí, señor. Se mata así.
Lo que va desde Machaco
a Chamaco.

Desde Córdoba hasta Huelva,
desde Churriana a Albacete,
¿cuántas leguas? Un cohete
a la Luna. Y que no vuelva.
Yo me era flor de selva
y olía a monte y a jaco.
Aprended, flores, de mí
lo que va desde Machaco
a Chamaco.

y 7

PUNTILLA AL JINCHO

No dobla el burel ni humilla
aunque dicen que está muerto.
Frente a él un famoso tuerto
apura su negra honrilla.
—Cachetero, esa puntilla.
Coge el hierro por la punta
y al juego del jincho apunta
ojo lince de resquicios.
Señor Manuel Desperdicios
—plum—al toro descoyunta.

Gerardo Diego.
Covarrubias, 9.
MADRID.

La Suerte o la Muerte. Siete poemas del libro en preparación, de igual título.

EL SENTIDO CONSTRUCTIVO EN LA PINTURA DE ZABALETA

POR

LUIS FELIPE VIVANCO

1. ZABALETA Y SU TIERRA

Como en todas las sociedades humanas sometidas al ejercicio ininterrumpido de la inteligencia y—sobre todo—de la imaginación, en la sociedad española trabajan, o siguen trabajando, dos fuerzas de signo contrario: una de disolución espiritual y de achabacanamiento, para la que no hay censura que valga, porque se cuela de un modo increíble por todas las rendijas, y otra de autenticidad y fidelidad al espíritu (tal vez a través de lo que el gran escritor francés y gran admirador de España Henry de Montherlant ha llamado *service inutile)*.

La primera tendencia podríamos localizarla—con las debidas y honrosas excepciones—en la radio, en la prensa semanal o mensual, incluyendo la infantil, en el escenario y en la pantalla. Mucho se ha escrito en favor o en contra de la generación del 98, pero si dejamos que esas amplias bocanadas de disolución espiritual sigan haciendo de las suyas, dentro de cincuenta o sesenta años vamos a necesitar no una, sino tres o cuatro generaciones del 98 para volver a salir del atolladero. La segunda tendencia está integrada por la obra exigente de unos cuantos creadores: intelectuales, poéticos o plásticos.

La pintura de Zabaleta pertenece a esta fuerza de autenticidad de lo español desde sus raíces seculares. La creación auténtica no sólo no está reñida con la tradición, sino que es el único procedimiento inteligente—es decir, digno del hombre—para que la tradición no se pierda en una serie de ramificaciones secundarias y sin sentido. Conviene oponer la *memoria viva* o poética a toda esa memoria muerta que no ha dejado de ser un trozo de materia (aunque se trate, en el mejor de los casos, de materia psíquica). Y también conviene oponer la imaginación formal a la fantasía.

Abandonarse fácilmente en brazos de la fantasía es renunciar a toda exigencia de revelación del espíritu en las formas. Recordemos que, según Bergson, las actuales sociedades en estado salvaje

han evolucionado tanto como las civilizadas, y se hallan tan alejadas del origen, porque han recubierto con fantásticas excrecencias la realidad primaria de sus mitos. Sólo que han evolucionado hacia atrás en vez de hacia adelante, porque lo único que no puede hacer una sociedad humana es permanecer estacionaria.

Y todo esto—como tanto clamó durante toda su vida de poeta Unamuno—por falta de imaginación. El ejercicio de la inteligencia es el único antídoto eficaz contra esa deficiencia de espíritu y es el que detiene con su firme vocación de servicio inútil el movimiento de regresión. Pero no es más que un antídoto y no basta: sólo a través de las nuevas formas de contagio resueltas por la imaginación —una imaginación inteligente, en el sentido en que Zubiri habla de *inteligencia sentiente*—puede volver a estar *en forma* el espíritu mismo.

Decía que la pintura de Zabaleta era una fuerza opuesta de afirmación espiritual. Pero el pintor Zabaleta no está solo, sino asistido por su tierra, ese rincón o riñón de suelo montañoso y de paisaje concentrado y antipintoresco que forma parte del valle del alto Guadalquivir, en la provincia de Jaén. ¿Andalucía? Sí, pero también sin achabacanamiento. (Y sin posible aprovechamiento comercial como fuerza primaria del espíritu.)

Ya comprendéis a lo que me refiero: la misma deformación que la patria grande histórica puede sufrir la patria chica geográfica. Las dos juntas son nuestra patria humana, y la mejor manera de defender y exaltar los valores sobretemporales de la grande es hacerlo—como en el caso de Zabaleta—desde la otra.

Por eso su pintura nos resulta más importante de lo que puede parecer a primera vista, porque no se trata sólo de una lección de estética—es decir, de la revelación de un sentido de la belleza—, sino de ética o de moral vocacional. Se trata de lo que, frente a la invasión material de achabacanamiento, a la que desgraciadamente también siguen perteneciendo algunos pintores—con sus múltiples e impunes atentados contra la dignidad humana—, puede y debe hacer el hombre español en el orden del espíritu.

Rafael Zabaleta vive, pinta y sueña en Quesada. Muy cerca de Quesada, en el mismo rincón montañoso y apartado del alto Guadalquivir, en la vieja ciudad de Baeza, vivió, soñó y poetizó durante algún tiempo Antonio Machado. Y, de acuerdo con su manera humilde de poetizar, incorporó temporalmente a su verso muchos trozos vividos y soñados de ese mismo paisaje. Desde luego, la sierra de Quesada, la del pueblo natal de Zabaleta, aparece incorporada más de una vez a la geografía lírica de sus poemas de entonces, que

siguen siendo poemas de hoy, porque, como él mismo nos dijo, "hoy es siempre todavía".

¿Será tal vez el recuerdo de la voz del poeta el que nos hace encontrar un eco vivo de emoción machadiana en algunos de los paisajes más recogidos y solitarios pintados por Zabaleta? Son paisajes de la plaza de su pueblo o de sus alrededores, que quedan potenciados precisamente por su significación de soledad, de forma espiritual suficiente en la que no hace falta que intervenga ninguna presencia humana. Porque cada uno de ellos—paréntesis que jalonan, quedándose al margen, la evolución formal del pintor—es ya una realidad humana, es decir, una unidad de sentimiento o un poco de interioridad hecha objetiva, como los poemas de Machado.

No podemos valorar toda la pintura de Zabaleta a través de estos paisajes de excepción. Entre otras cosas, porque en ellos todavía no ha hecho su aparición la tierra como realidad opuesta. Algún día habrá que escribir la teoría del paisaje como realidad espiritual. Frente a él, por tanto, o frente a ella, lo primero que hay que hacer es merecerlo. Y sólo a través de este primer merecimiento puede llegar el hombre a residir en él de un modo tan necesario que ya no necesite pintarlo para darnos su plenitud de revelación en la forma. Se le escriben versos a la novia, pero se *hace* poesía existencial y emanada *desde* la esposa. De la misma manera se pintan cuadros del paisaje, pero se hace pintura desde la tierra. Si el primero es una realidad espiritual, la tierra es ya una realidad viviente. En el caso de Zabaleta está integrada por todas esas realidades, también vivientes o vitales, que van a ir apareciendo en su pintura.

2. EL PLANTEAMIENTO FORMAL DE LA PINTURA

La pintura de Zabaleta, siguiendo una casi ininterrumpida tradición europea, es una pintura exigente y, por eso mismo, una pintura para todos. No se adapta a las deficiencias de espíritu de ningún público, sino que nos valora a todos por igual a través de su verificación como obra de arte.

Su realidad imaginativa depende de unas leyes rigurosas de invención, de organización del color y de síntesis constructiva. A través de estas leyes ha sido lograda la unidad funcional del cuadro, una unidad de concentración y de potenciación de las formas cada vez más agresivas que en él intervienen. A esta unidad funcional, distanciada e impasible, a esta sobrevida propia del cuadro han sido

sacrificados todos los instantes existenciales del pintor. Zabaleta no existe, no empieza a existir, más que desde su pintura.

Se trata, por tanto, de una pintura mucho más cubista de lo que parece. Quiero decir que, aunque en ella se mantiene más o menos oculta o latente la dimensión destructora del cubismo, ha tomado, en cambio, la ofensiva el predominio casi exclusivo de sus valores constructivos. En esta pintura la construcción misma del cuadro es la que lleva la voz cantante como afirmación de una realidad con pretensiones absolutistas.

La pintura de Zabaleta, sin embargo, ha nacido en son de fiesta y de alegría de pintar a través de las influencias rusonianas o matisianas más prometedoras. Ha nacido un poco volandera, con ilusión de vida inmediata en la que caben todos los ensueños. Y ha nacido casi al mismo tiempo en París y en Quesada, es decir, en la capital del mundo del arte contemporáneo y en un pueblo arrinconado en lo más abrupto de la provincia de Jaén.

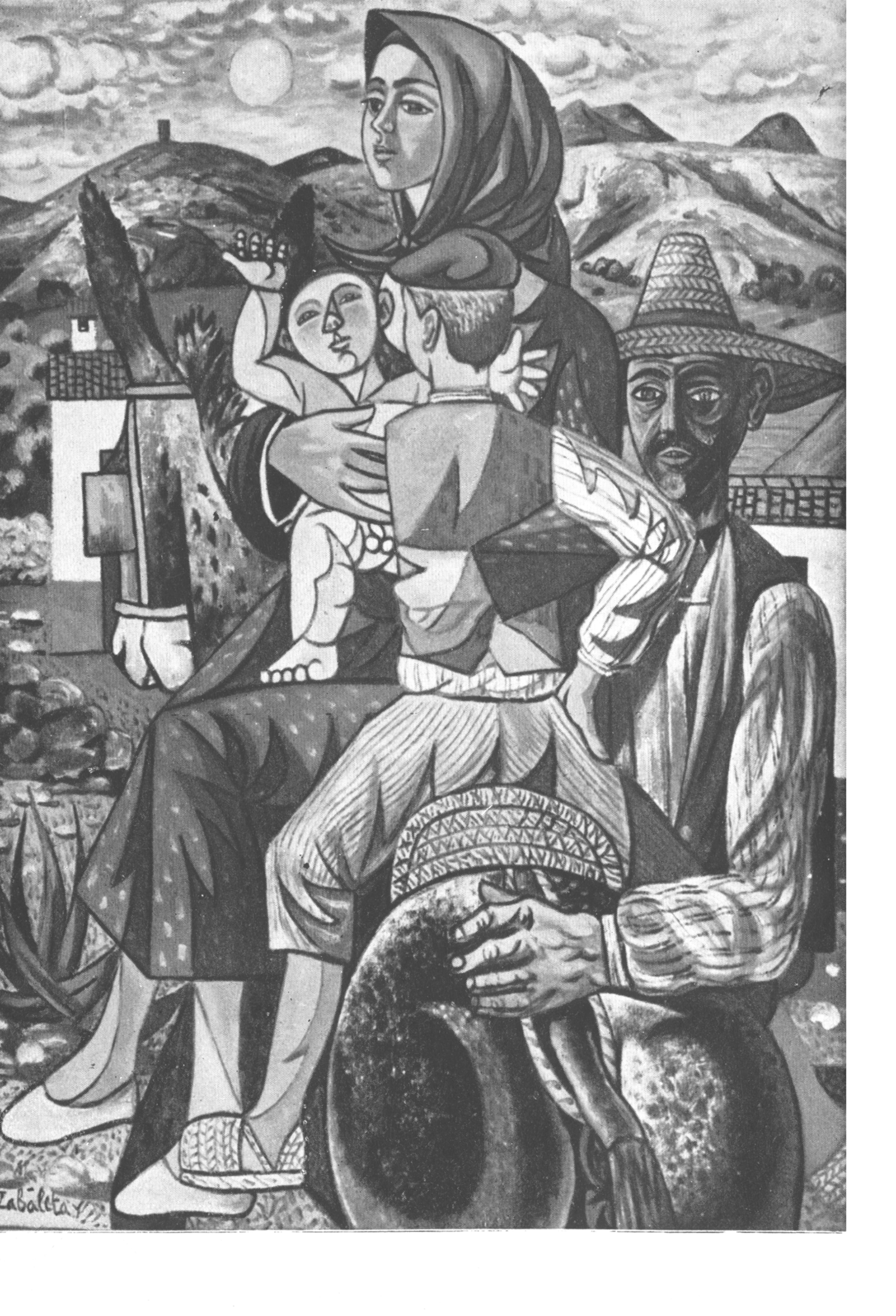
París y Quesada, alejadas en un principio, han llegado a ser inseparables dentro de su pintura. Y si Quesada parece tener más pujanza y más significación telúrica que París, es porque está sacando fuerzas de lo que París y Picasso representan dentro del concepto de pintura de Zabaleta. Me explicaré: la pintura de Zabaleta es, desde luego, una exageración, y hasta una exageración andaluza, pero de una Andalucía oriental y montañesa—y sin fáciles pintoresquismos—que está pidiendo a gritos realidades más terminantes. Zabaleta ha oído esos gritos y quiere que no se pierda nada de su fuerza primitiva de expresión a través de sus pinceladas. Y a su exigencia de Andalucía, del trozo de Andalucía fronteriza en que le ha tocado nacer y vivir, le añade su exigencia del color como forma plástica elemental, y su exigencia de la forma como organización del color, y su exigencia del cuadro como construcción del espíritu.

Por eso, después de ese primer arranque festivo e ilusionado que decía antes, su pretensión de forma pictórica absolutista ha ido creciendo con los años. Pero, al mismo tiempo que esa pretensión, ha ido creciendo dentro de ella la necesidad de unos elementos plásticos cada vez más concretos e individualizados. El mundo intermedio de la imagen queda sacrificado a su invención formal, pero esta misma invención se va entrañando cada vez más en sus nuevas posibilidades pictóricas.

Así llegamos al carácter ejemplarmente paradójico de esta pintura, en la que a la mayor violencia interna de planteamiento corresponde siempre una mayor independencia expresiva de la imagen.

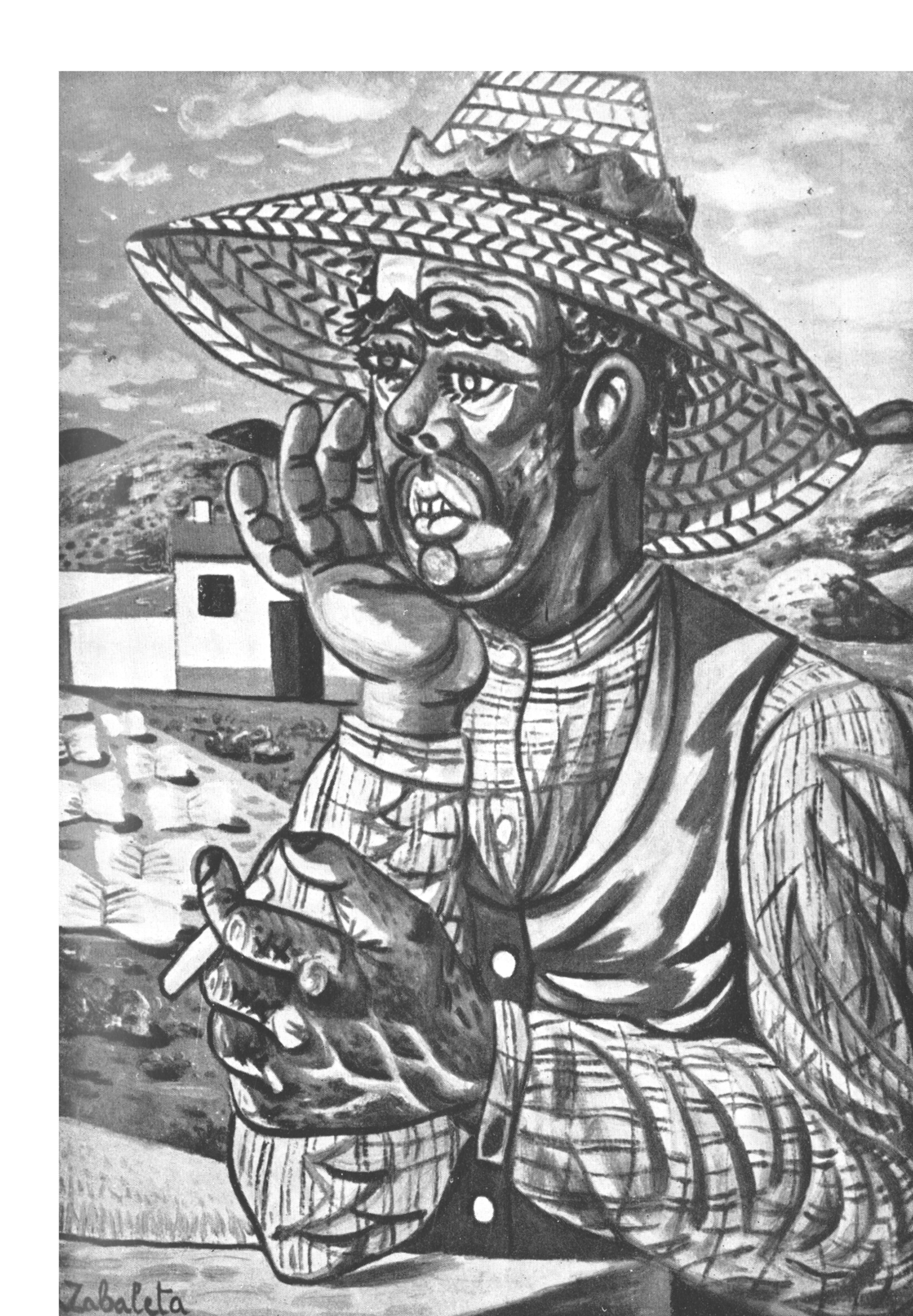


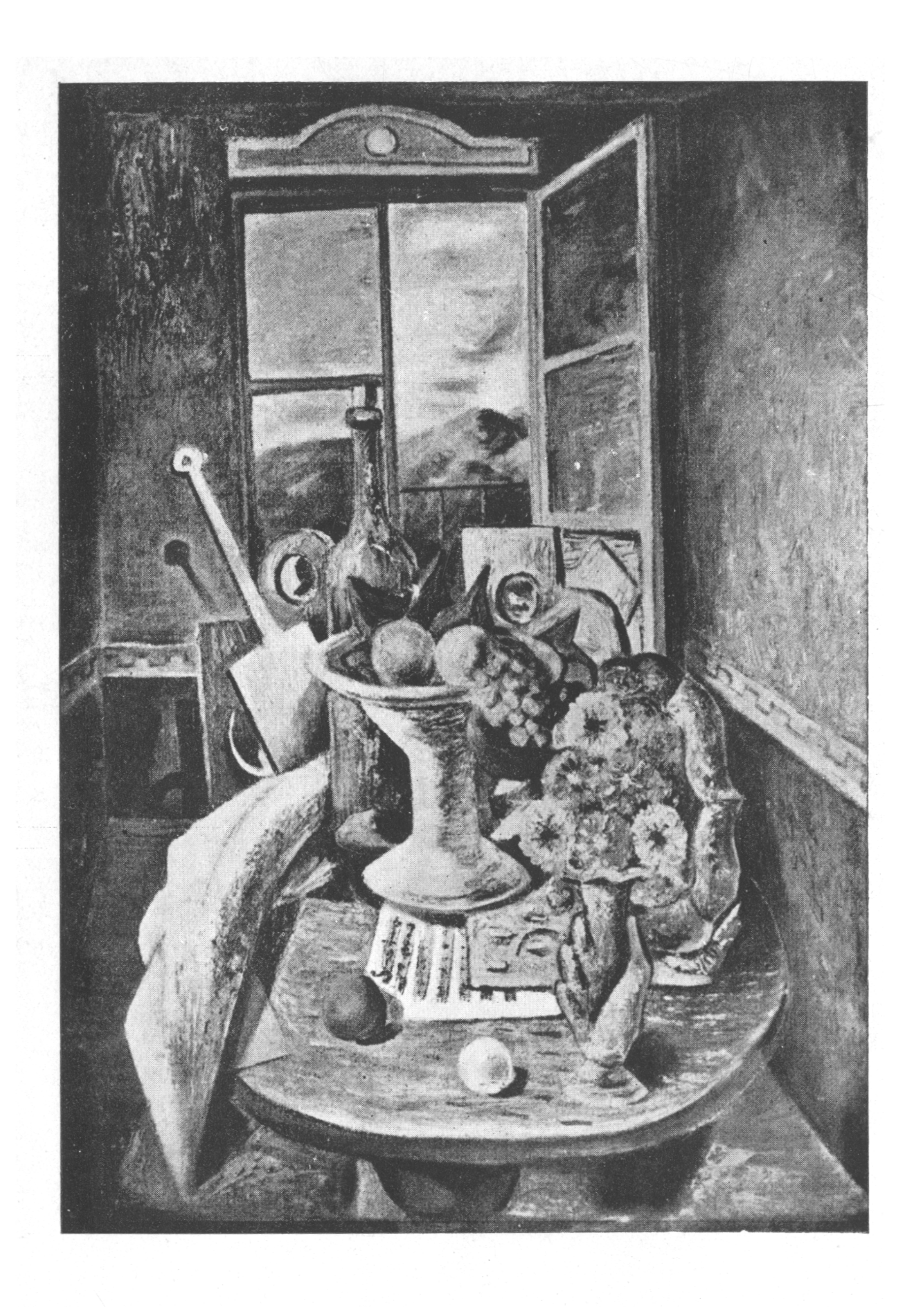
La siesta



El hombre, la moza y el niño.

El gañán.





Composición (Quesada, 1945). 65 × 81 cms.

Estas dos fuerzas opuestas convierten el cuadro en algo radicalmente inseguro; pero sólo así puede tener lugar en él la plena realización de lo que he llamado su unidad funcional.

Además del cubismo, deberemos tener en cuenta, por tanto, en esta pintura su expresionismo latente. La forma cubista está pidiendo siempre llegar a ser forma pictórica absoluta. En esta querencia suya podemos distinguir un primer grado de valoración casi exclusiva de la materia plástica—es el momento al que Eugenio d'Ors, con expresión acertada, ha llamado una cuaresma de la pintura—y un segundo grado de sustantivación del color, independientemente de la materia. La forma expresionista, en cambio, quiere seguir siendo conciencia humana de este mundo o, como algún crítico ha dicho, visión interna al mismo tiempo que externa.

Estas dos formas combaten de un modo a la vez profundo y superficial—pero superficial no de éste, sino del otro lado de lo profundo—en los lienzos postcubistas de Picasso (lo mismo en su *Mujer que llora*, que en su *Guernica*, que en su *Alegría del vivir*, ya más apasionadamente sereno). Por eso estos lienzos tienen un dramatismo interno, pero también otro externo y hacia fuera: un dramatismo de la forma y no sólo de la expresión. El pintor ha buceado dentro de su conciencia de hombre y ha vuelto a salir a la superficie al otro lado de esa conciencia, es decir, no del lado de allá, o de las realidades de este mundo, sino del lado de acá, o de las realidades de su arte. Sin ese dramatismo formal no serían sus cuadros tan potentes como son de lenguaje plástico ni tendría, en definitiva, tanta inseguridad bienhechora el acontecimiento de la verdad pictórica en ellos.

La dualidad de esta lucha quiere decir, por lo pronto, que al pintor Picasso su conciencia humana del mundo le impide instalarse en una conciencia exclusiva de artista. Pero también ésta, por su parte, le impide quedarse—como han hecho los mejicanos—en las interpretaciones parciales e insuficientes de su conciencia humana, y mucho menos contentarse con ellas. Su exigencia de pintor—a través de la imaginación formal de su arte—es la que no le deja contentarse, y así llega a una forma pictórica absoluta, aunque expresionista en vez de abstracta.

Algo parecido había hecho ya el Picasso de la época "azul", que es la época en que su pintura admite mayor cantidad de realidad social dentro de ella o mayor cantidad de conciencia humana del pintor modificando el hecho de esa realidad. Y ahora vuelve a hacerlo desde otro planteamiento, en su trágico expresionismo postcubista, un expresionismo en el que la invención formal llega al

máximo de intensidad sin perder ninguna fuerza expresiva a través de sus elementos individuales.

En el caso de Zabaleta, la contienda—si podemos seguir llamándola así—se plantea de otro modo. Su conciencia expresionista no tiene nunca tanta fuerza como su exigencia de invención formal de la pintura misma. Por eso, en vez de una lucha abierta entre estos dos contendientes, se produce más bien una incorporación, un tanto subrepticia, del primero de ellos al segundo. La conciencia humana empieza a residir en la forma a requerimientos de esta última, por así decirlo; pero, una vez incorporada, sigue resistiendo como conciencia. Cuando falla esta resistencia, la pintura de Zabaleta corre el peligro de caer en el formalismo.

Más adelante voy a estudiar las principales dimensiones de esta conciencia que Zabaleta incorpora a sus cuadros. Porque de una dimensión lírico-subjetiva en la que mezcla los sueños con las cosas, va a pasar a otra lírico-objetiva de realidades vitales ajenas. En cambio, nunca va a tener su conciencia una decidida dimensión dramática. El dramatismo en su pintura—lo mismo que el expresionismo—lo pone la forma pictórica misma, en vez de unas imágenes que proceden de la modificación de la realidad a través de la conciencia.

Por eso quisiera precisar un poco más en qué consiste la exigencia de planteamiento de esta pintura. A propósito de muchos de sus cuadros más representativos, se ha hablado de tapicerías, y también de vidrieras. En todo caso, de técnicas de utilización del color a través de otras materias: hebras de lana o de seda, en el primer caso; láminas de vidrio, en el segundo. Esto quiere decir que la calidad intrínseca del color es independiente de las calidades materiales que lo sustentan.

Un color que puede ser trasladado impunemente de una a otra materia plástica sin perder nada de su valor esencial como forma pictórica. Un color, por tanto, sustentado, no por esas materias, sino por la invención del dibujo. Los cuadros de Zabaleta—le hubiera gustado decir a Eugenio d'Ors—tienen un *plus* de arquitectura. Y es precisamente este *plus* el que le va a permitir usar y hasta abusar de su ingenuidad de oficio.

Una ingenuidad narrativa también extremada—dentro del extremismo formal de sus pinceladas—que actúa por superposición y hasta por amontonamiento. Un afán, por así decirlo, ensoriano, de rellenar todos los rincones de la tela; pero no con máscaras gesticulantes a la manera del propio Ensor, sino con ingredientes pasivos y hasta inexpresivos de bodegón o naturaleza muerta. Claro es que

el bodegón de Zabaleta sufre una transformación plástica radical que proviene—como más adelante veremos—del mundo de sus sueños. Por otra parte, ese máximo de inexpresión que logra algunas veces puede ser el germen fecundo del expresionismo latente en sus lienzos, de la misma manera que el máximo de estatismo alcanzado es el principio generador de sus ritmos dinámicos.

Zabaleta no ha tenido que hacer arrancar a su pintura de ese primer sentido plástico del cubismo vinculado a una sensibilidad de la materia. Desde el primer momento se ha puesto a pintar independizando el color a través de la arquitectura o configuración ideal del cuadro. Y más adelante han sido los mismos valores constructivos los que han empezado a exigirle una expresividad compatible con la acumulación narrativa de detalles.

Hay, por tanto, en su forma pictórica, una evolución paralela del sentido constructivo y de la conciencia del mundo. Pero en Zabaleta—más cerca de Picasso que de los expresionistas propiamente dichos—se trata ya de una conciencia de pintor y, por tanto, de una modificación de la realidad desde la pintura misma. Su manera de plantearla consiste, como ya indicaba antes, en mantener la oposición dentro de la armonía. Según el viejo Empédocles, hace falta una violenta oposición de contrarios para que sea más grande la armonía del abrazo. En la pintura de Zabaleta hay una primera oposición fundamental entre invención formal y conciencia de la realidad, pero hay también otra entre esa misma invención y el sentido del color. La crudeza de timbre, el desafinamiento, las salidas de tono de sus colores, le sirven para entrañarlos con mucha más fuerza dentro de un esquema lineal extremado.

3. LOS SUEÑOS Y LAS COSAS

Mezclar las cosas—los objetos materiales—con los sueños es característico de la imaginación de pintor de Rafael Zabaleta. A través de esta mezcla—siempre en actividad en algunos de sus cuadros—las cosas pertenecen en una cierta medida a los sueños y hasta se alejan más o menos de nosotros en sueños; pero también los sueños pertenecen a las cosas y toman parte en su construcción como realidades pictóricas. Se construyen los sueños del pintor—independientemente de la pintura—con cosas, pero también las cosas en los bodegones—y las paredes, los suelos, las ventanas son cosas—se construyen con sueños, y cuando parecen estar más cerca empiezan otra vez a alejarse hacia adentro.

En los bodegones de Zabaleta, abigarrados y barrocos por encima de su clásico esquema lineal, es grande el espacio formal que ocupan los sueños, el ejercicio de soñar, tan íntimamente paralelo al de pintar que llega a confundirse con él. De la misma manera, en los sueños del pintor—pienso concretamente en la serie de dibujos surrealistas titulada *Sueños de Quesada*—es grande la importancia que siguen teniendo las cosas, hasta tal punto, que no puede, soñando, escaparse de ellas, ni siquiera deformándolas o destruyéndolas, haciéndolas pedazos. Ni puede ni quiere, porque no le hace falta. Se trata de una forma surrealista con sustantividad plástica y no sólo poética. En cambio, cuando pinta, la cantidad de ensueño que pone en cada cosa está modificando su posible forma pictórica.

Ya he citado sus bodegones abigarrados, compuestos de elementos heterogéneos reunidos por la ensoñación del artista. Pero esa actividad ensoñadora que amplía, sin romperlos, los límites formales de su pintura, sigue trabajando dentro de la materia del cuadro y estableciendo nuevas relaciones o planteando problemas cada vez más importantes. No se trata, sin embargo, de alterar o difuminar los perfiles, ni de envaguecer o ensombrecer unos términos para que resalten más otros, sino, al contrario, de establecer una atmósfera de magia conseguida a través de la homogeneidad del tratamiento.

La actividad latente en estos bodegones se escapa hacia adentro de su realidad espiritual pictórica. El bodegón más vulgar, exagerado o extremado como vulgar, llega a resultar misterioso, en primer lugar, por la manera que tiene el color de intensificar en él la nueva realidad de los objetos; pero, además y sobre todo, por la manera de aparecer éstos formando parte de un conjunto establecido por la imaginación del artista.

Ya hemos visto cómo en esta pintura el color es independiente de la calidad de la materia que lo sustenta. Ahora podemos añadir que cada uno de sus lienzos como resultado espiritual es también independiente de la calidad de su asunto. Zabaleta se complace en la exaltación—y aún más, la salvación pictórica—de los asuntos más anodinos, artificiosos o repetidos. Todos ellos le sirven para proclamar de manera más decisiva esa íntima trabazón de los sueños con las cosas dentro de una primera dimensión lírico-subjetiva de su pintura.

Una modalidad cubista del bodegón es la de unos cuantos objetos agrupados sobre el tablero de una mesa. De la calidad de este tablero y hasta del veteado de su madera han sacado importantes con-

secuencias plásticas algunos cubistas como Juan Gris o Braque. Matisse, en cambio, desde su posición independiente, ha sentido cierta preferencia por ventanas y balcones y por el trozo de realidad de este mundo que se ve por ellos. Picasso, en sus lienzos inmediatamente posteriores al cubismo, va a reunir estos dos elementos: tablero de mesa y ventana, como si quisiera fundir una vez más en uno solo dos conceptos diferentes de la pintura. A partir de entonces, casi todos los pintores, a través de tendencias plásticas muy distintas y hasta opuestas, van a seguir cultivando este mismo asunto.

Por eso no debe extrañarnos que lo cultive Zabaleta desde su síntesis París-Quesada ni de que a sus bodegones cerrados les añada en seguida—según su peculiar manera de construir el cuadro y de conservar la forma individual del objeto potenciada por el color—esos otros bodegones abiertos, situados delante de una ventana. Ya en los primeros, además del tablero de la mesa, intervenían de una manera poética narrativa las paredes y el suelo de la habitación. En su nuevo asunto, estos elementos no desaparecen y van a servir para enmarcar pasivamente la doble actividad central del cuadro: la del bodegón y la de la ventana. Pronto la ventana se convierte en puerta de balcón o francamente en puerta de habitación de planta baja, dando directamente sobre el campo. Y entonces esta puerta y lo que se ve por ella pasa a ser lo más importante, y el bodegón, que aún conserva el primer término de la composición, empieza a tener un valor auxiliar o secundario.

Esto quiere decir, por lo pronto, que del sueño o ensueño de las cosas o de lo más cercano y sin salida posible—sin otra salida que esa hacia adentro del cuadro que indicaba antes—hemos pasado al sueño de las distancias. Pero lo característico de este arte nos lo revela el hecho de que las distancias adquieren grandeza y hasta aliento cósmico a fuerza de concreción y cercanía.

La construcción del bodegón ha sido, no sólo completada, sino sobrepasada por la de la ventana. También aquí tenemos dos posibles conceptos de pintura que se funden en uno solo, y a la forma única resultante le van a seguir sirviendo de fondo las paredes y los suelos, incluyendo las cortinas y las hojas de madera de la puerta.

No basta tener imaginación: es preciso agotar sus posibilidades. El progreso en arte, ha dicho el pintor Braque, no consiste en ampliar uno sus límites, sino en conocerlos mejor. Por eso, a través de un mismo tipo de invención formal, pasa Zabaleta del bodegón cerrado al abierto y, una vez instalado dentro de éste, de la luz violenta del día a la de la noche. Debemos tener en cuenta que nuestro pintor no utiliza la luz en sí misma, sino en sus efectos

plásticos. En definitiva, sigue utilizando las cosas, aunque a través del cambio de luz cambie también en ellas el grado y la calidad de su mezcla con el ensueño. En este sentido, sus *Nocturnos,* con luz de luna fuera, luna grande del campo y de los cerros, siguen siendo bodegones. Pero en ellos la forma pictórica alcanza un mayor grado de trascendencia poética sustantiva.

Habría que distinguir entre la poesía adjetiva de una pintura — sus valores narrativos como imagen o conjunto de imágenes más o menos metafóricas—y su poesía sustantiva, necesariamente arraigada en sus valores plásticos. Los *Nocturnos* de Zabaleta son lienzos con poesía sustantiva. Por mucho que estemos acostumbrados a la intervención del ensueño en sus bodegones, nos parece mentira que haya podido pintar lo que efectivamente ha pintado: la inmensidad, el silencio y el misterio de la noche de luna en el campo.

Y todo ello organizado de una manera a la vez compleja y elemental—compleja de concepto, elemental de realización plástica—, desde la lámpara encendida y la mesa y el bodegón del primer término. Todo ello sin ninguna desmesura romántica—como decía Antonio Machado, por boca de Mairena, del idealismo trascendental de Velázquez—, sin que se escape nada de la invención formal más rigurosa. (Sin que se escape nada, tampoco, de la existencia concreta del pintor en el ejercicio de sus funciones.) Ante estos lienzos nos damos cuenta de lo que significa la pintura de Zabaleta como sacrificio de un mundo que le es ajeno para poder pisar con mucha más confianza los umbrales de su propio mundo solo. Porque la soledad nocturna de la falda pedregosa de ese cerro es también la soledad en que se queda el cuadro—una de las cumbres de la pintura de Zabaleta—después de haber sido pintado.

En estos *Nocturnos* llega, por tanto, su pintura al límite de su dimensión lírico-subjetiva. Pero en algunos de ellos, entre el primer término de existencia humana concreta—la mesa y sus objetos bajo la lámpara—y el último término de presencia cósmica también concreta, ha introducido el pintor un tercero: la era después del trabajo del día con sus durmientes al aire libre. Y a través de este tercer término, situado entre los dos, va a hacer su aparición en la forma pictórica de Zabaleta lo que he llamado su nueva dimensión lírico-objetiva de realidades vitales.

Conviene precisar aquí antes de entrar en su estudio más detenido que esta nueva dimensión ha brotado de una manera necesaria; quiero decir que ha llegado a exigírsela su propio rigor constructivo. Porque ese rigor es el que ha ido agotando todas sus posi-

bilidades de imaginación formal pictórica. Primero teníamos el bodegón sin ventana, heredado de Cézanne y del cubismo, donde los objetos estaban construídos, por así decirlo, con la materia misma de los sueños. Más adelante hace su aparición la ventana y lo que se ve por ella—siempre más o menos inventado por la memoria viva—, pero que sigue estando fuera. Esta primera visión o intervención de lo lejano rompe la magia de una atmósfera de ensoñación confinada entre sus cosas. Más adelante aún, la ventana se convierte en puerta, y la puerta se abre, y el campo de fuera—el violento mediodía o la alta noche con luna en las rocas de las cumbres—empieza también a estar dentro. Mejor dicho, ya no hay dentro ni fuera: hay una única dimensión subjetiva de la realidad pictórica que ha alcanzado su límite—a través del agotamiento de las posibilidades de la imaginación—y que empieza a ser objetiva.

Zabaleta, entonces, se pone a pintar con el mismo rigor constructivo las realidades vitales de los hombres que le rodean.

4. LAS REALIDADES VITALES

Lo que persiste en el cuadro es la unidad funcional de concepto. Además de los objetos, esta unidad organiza los paisajes, y además de los paisajes las figuras humanas, y además de las figuras los rostros. ¿Son éstos—los rostros, y las cabezas siempre poderosas—los más importantes? En algunos cuadros, como el titulado *El hombre, la moza y el niño,* sí. En otros, como *El zagal de la liebre,* lo son las figuras (no sólo la del zagal, sino también la de la liebre muerta y la del perro), en las que sigue revelándose la tenaz y tranquila oposición de la tierra. En otros, como el *Pescador de truchas* —pescador, por tanto, de agua dulce, al que acompaña su mujer—, ya no sabemos bien lo que son rostros, ni paisaje, ni figura. Los rostros y los sombreros están tratados como paisaje, y éste, con su agua y sus peces, pero también con sus rocas, sigue siendo figura, porque no hay más que una figura única—de intensa y homogénea construcción pictórica—en la que el hombre y la mujer se hallan fundidos con el trozo de Naturaleza que forma parte de su realidad vital inmediata.

Hemos llegado, por tanto, a la nueva dimensión lírico-objetiva de esta pintura. Y la sigo llamando lírica, porque, aunque se trate ya de una realidad vital, sigue apareciendo en el lienzo de una manera limitada y quieta y a través de una contemplación. Tenemos que seguir hablando de asunto, y no de argumento.

Tampoco el paisaje del cuadro titulado *La siesta* nos interesa ya como paisaje, sino como realidad vital perteneciente al sueño y, sobre todo, al cansancio de los cuerpos de los dos gañanes, tumbados a lo largo en el primer término. Por otra parte, los rostros dormidos de ambos y los pies desnudos de uno de ellos tienen tanta fuerza paisajística concreta como los retazos de colores netos que integran el cerro del fondo. Zabaleta ha pintado varias versiones de esta siesta. En alguna, los durmientes son la pareja humana de siempre, hombre y mujer. Y en todas ellas a la unidad funcional han sido también incorporados el bodegón de la comida y el de los aperos de labranza.

Lo más importante de este nuevo concepto es que desde la figura humana se organizan todas aquellas realidades que se hallan en contacto vital inmediato con ella. Son, por tanto, cuadros de figuras, pero en los que no se renuncia a lo que podemos considerar como la prolongación existencial de estas figuras en el mundo.

En el cuadro titulado *El gañán*—otra de las cumbres de la pintura de Zabaleta—centra la composición el busto de un hombre, un campesino con la barba crecida y el sombrero puesto, que se dispone hieráticamente a hacer su comida o almuerzo del mediodía. En su rostro simétrico hay una exageración de hambre que va a ser inmediata y suficientemente saciada. En efecto, delante de esta figura ha sido pintado un bodegón en toda regla: un gran pedazo de pan y una jarra de vino, unas frutas y un cuenco de altas paredes lleno del plato único de cocido o potaje. Y a la espalda están los campos de trigo y los cerros. Centrada en este paisaje, y detrás de la figura del hombre—hasta el punto de que podemos considerarla identificada con ella—, hay también una casa de una sola planta. Es un cuadro completo de elementos que pertenecen a la misma realidad vital. Por un lado, tenemos en él objetos o cosas—que ya no están mezcladas con los sueños—, paisaje, figura humana y rostro. Desde el punto de vista de las formas individuales, lo que menos hay en él es, tal vez, figura, ya que la mano que sostiene la cuchara posee, lo mismo que el rostro, valor pictórico independiente, y mientras la tela de la camisa forma todavía parte del paisaje, las de los dos chalecos podemos considerarlas como perteneciendo ya al bodegón. Pero desde el punto de vista de la forma total, lo que más hay en él—casi lo único que hay—es figura humana, en el sentido de presencia de un hombre integrada no solamente por el torso y las manos, el rostro y hasta el sombrero, sino por el buen apetito y el trabajo, por los manjares de que se alimenta y la casa en que

vive, rodeada por los campos sembrados y los cerros de su cansancio diario.

En otros cuadros, la multiplicidad de objetos, su enumeración detallada y hasta su amontonamiento, llegan a producir una impresión de barroquismo, de irrealidad barroca, que habría que estudiar a fondo. Porque son un barroquismo y una irrealidad necesarios dentro de la unidad funcional integradora de tanta abundancia de elementos. Hay, lo mismo en estos cuadros que en los retratos o figuras a los que ya me he referido, una primera des-realización, un sacrificio de la realidad del mundo a través de la nueva realidad del color. Pero el color mismo queda sometido al ejercicio del espíritu, es decir, al sentido constructivo del cuadro.

Uno de los cuadros donde mejor se puede apreciar esta supremacía del sentido constructivo es precisamente el titulado *El hombre, la moza y el niño,* que ya he citado antes. En este lienzo adquiere trascendencia formal el tema popular de la romería o la fiesta patronal del pueblo. Se trata de un friso hierático y bizantino, por no decir romano, casi escultórico en la disposición y, desde luego, con un vivo parentesco con el arte del mosaico. Sus personajes han sido arrancados de la realidad y colocados unos junto a otros, formando parte del conjunto según la nueva ordenación imaginativa. Pero se trata de un friso doble, o de dos pisos, separados por una línea horizontal. En la parte de arriba es donde están las tres figuras, rigurosamente frontales, que dan nombre al cuadro. La parte baja la ocupa el tablero ingenuamente rebatido de un tenderete de feria, en el que se amontonan objetos dispares: un frutero y una botella de anís, un costurero abierto y varias tijeras de colores, también abiertas. Pero en la parte superior, como la cabeza central del muchacho, a pesar de llevar puesto el sombrero, queda más baja que las dos laterales, el espacio que hay sobre ella lo ha llenado o rellenado el pintor con una bandeja en la que hay pintadas dos codornices, que llegan a pesar tanto en la composición—ya que no en la expresión—como las tres cabezas humanas.

La expresión independiente de cada uno de estos rostros—que, a pesar de su incomunicación, o tal vez gracias a ella, se hallan unidos por el mismo sentido de la dignidad humana—crea diversas series de relaciones entre cada uno de ellos y el resto de los objetos que llenan ordenadamente el lienzo. Cada uno de ellos tiene fuerza aislada de protagonista, sin dejar de estar sometido a la invención total de un mundo que no ha dejado de ser real.

También hay otros cuadros suyos más antiguos en los que un concepto anterior de la forma responde, sin embargo, a las mismas

exigencias de mundo humano completo. Así, el de *Los cazadores*, o el de *Las cabras*. Pretende Zabaleta en cada uno de estos casos pintar una realidad vital íntegra, es decir, todo lo relacionado con la existencia, y no sólo el oficio, del cazador, o todo lo relacionado con la existencia del pastor o cabrerizo, o con la de esos animales agrestes y ariscos que son las cabras. La voluntad de síntesis se halla aquí limitada de antemano por la acumulación de motivos narrativos de gran concreción y eficacia. Entre los espaciados troncos del monte de encinas o los más apretados del pinar, lo mismo que sobre las pelambreras de las cabras, vuelve a hacer su aparición esa atmósfera mágica en la que se transparentaba de una manera ingenua el mundo de los sueños.

A través de todas estas obras que acabo de citar me he dejado fuera la producción más reciente del pintor, en la que esa voluntad de síntesis que exalta y planifica su pintura, no se halla limitada ya por ninguna poesía narrativa. En algunos lienzos, como *La romería de Tiscar*, por un lado, o *Los buitres* y el *Gallinero*, por otro, perdura el sentido barroco de la acumulación. En la *Romería* se repite, multiplicada por diez, la hierática disposición de los rostros que aparecía en el retablo de feria al que ya me he referido. Sigue habiendo retablo, pero animado y removido por cierto aire humorístico que nos vuelve a traer el recuerdo del mejor Ensor. Sigue habiendo hieratismo—por encima o por debajo de la zumba, Zabaleta no pierde nunca su tosca seriedad campesina—, pero rebajado por el expresionismo latente, es decir, por la interpretación de una realidad a través de una conciencia.

Por su parte, los temas del trabajo campesino se enriquecen con la presencia de la maternidad. También estos nuevos cuadros siguen siendo retablos, en los que, en vez de una sola figura aislada o una sola pareja, se mezclan los dos sexos y, desde luego, todas las edades. No faltan tampoco los bodegones y el paisaje, y las relaciones entre los distintos términos son cada vez más numerosas y más complejas, y para admitir tanta riqueza de relaciones plásticas dentro de sí el lienzo tiene que extremar aún más su sentido constructivo.

Concentradas en la significación del rostro, algunas figuras de viejas o de mozas adquieren una extraña consistencia de retratos. Y la llamo extraña porque se trata de retratos arquetípicos, en vez de individuales, en los que el personaje aparece rotundamente instalado en su condición de criatura pictórica. Y en los que los objetos que le rodean, desde las prendas y las arrugas del traje con que se viste, nos ayudan a comprender el sentido de su existencia. Se trata, por tanto, de retratos existenciales o vitales en vez de

psicológicos, retratos de existencia entera en vez de cuerpo entero, en los que la expresión del rostro sigue teniendo categoría de figura. Retratos hacia afuera (de la propia vejez o juventud, o de la propia maternidad satisfecha y exuberante). A este tipo de retratos pertenecen su *Viejo campesino* y su *Campesino fumando,* su *Vieja aldeana,* su *Mujer y paisaje* y su *Campesina cribando*; pero también todas y cada una de las figuras casi fantasmales—a fuerza de realidad exagerada—del cuadro titulado *Purullena,* en el que, además de las realidades ya mencionadas, hace su aparición la realidad vital del mismo pueblo, con las bocas de todas sus cuevas convertidas en viviendas.

Dominar todas estas realidades que completan la presencia individual de cada figura aislada, hasta dejarlas convertidas en pintura sobre el lienzo, era la hazaña magna de pintor que le estaba guardada a Rafael Zabaleta.

5. ZABALETA Y SU ARTE

Ahora ya podemos decir que estamos ante la obra de un pintor de gran imaginación. La realidad hay que inventarla siempre; pero también, y sobre todo pictóricamente, planteando y resolviendo sobre el lienzo todos los problemas que la enriquecen. De la potencia misma del planteamiento depende el grado de consistencia alcanzado por el resultado. Si el pintor se da cuenta de la importancia plástica de cada uno de sus hallazgos, no tendrá más remedio que ponerse a agotar de veras sus posibilidades. Y esta necesidad de agotamiento le obligará a plantearse nuevos problemas dentro de la misma unidad de concepto. Para llegar a una forma de pintura viviente, el pintor tiene que estar empezando siempre.

El aire de parentesco que tienen los cuadros de Zabaleta es consecuencia directa de esa unidad de concepto. Se trata, por tanto, de un parentesco de estilo y no sólo de acento o de vibración anímica del color. La exigencia formal imaginativa—la asunción de la imagen en la forma—es el grado de absolutismo que toda obra de arte lleva dentro. Los aspectos de una misma realidad pueden ser infinitos y los motivos de una misma imaginación de pintor, a través de su mirada, también. Infinitos, pero disciplinados o, como en el caso de Zabaleta, con la mayor cantidad posible de arquitectura dentro.

No debemos confundir, sin embargo, esta calidad intrínseca de su pintura con una vocación puramente externa de arte mural.

Muchas de sus composiciones han sido concebidas con grandeza mural evidente. Sin embargo, su arte de pintor es una de las más exaltadas y convencidas afirmaciones de pintura al óleo que se han hecho hoy día entre nosotros. Su arte y su sentido constructivo, su disciplina necesaria, no están al servicio más que de una realidad radicalmente y hasta rabiosamente pictórica. Y a través de esta realidad también se ha puesto al servicio de esas dos dimensiones de la realidad del mundo que hemos visto por separado: la dimensión en que los sueños del pintor aún se mezclan con las cosas y la dimensión en que éstas se han incorporado a una nueva forma de significación vital humana.

Si en la pintura de Zabaleta no hubiera más que la primera dimensión, agotada a través de muchas más posibilidades, su obra tendría ya una trascendencia poética excepcional. Pocos pintores han llegado a la plenitud de revelación de sus *Nocturnos*. Pero, a través de su segunda dimensión, su pintura pertenece ya a otra categoría del espíritu. Zabaleta no es un místico de la pintura, como Palencia, sino un humanista. Y el gran aliento de su forma humanística le ha sido concedido por su fidelidad a su intransigencia formal de pintor. Una vez más los contrarios han sido artífices creadores de una armonía superior. Por su fuerza de invención y de expresión entrañada en la forma, por su mundo de poesía plástica sustantiva, podemos decir que Zabaleta es nuestro primer pintor de realidades humanas.

Luis Felipe Vivanco.
Avda. Reina Victoria, 60.
MADRID.

NOCHE PARA ESTAR SOLO

POR

MEDARDO FRAILE

DESPUÉS DEL ÚLTIMO *beso, carnoso y suave, de la despedida, subió, sudando, las escaleras hasta su cuarto. Gozoso, desnudó su cuerpo y se metió en la ducha. El patio estaba caliente y limitaba abajo con una luz eléctrica y arriba con una estrella. Detrás de la ventana encendida se movía un cuerpo cálido y elástico. La casa estaba sola, en silencio. El agua resultaba templada a fuerza de atravesar la tarde y traía como voces de niños y ecos amorosos de entre los pinos. Salió del agua, secó su cuerpo con ligereza y sacó de un armario un pijama de hilo. La luz parecía una tela de araña, gris y lenta, que se iba apoderando del piso. Sonaba, por detrás de las casas, una musiquilla punzante y golfa que se marchaba y volvía caracoleando. En la mesa del despacho había una carta. Se sentó frente al ventanal, de cara a las fachadas de las otras casas. Se fijó en el esquinazo de la de enfrente. Ahora no, pero allí las tardes, en su declive, se hacían de un amarillo rojizo, carnoso y dulce como la pulpa de un melón otoñal. La carta estaba allí, sobre la mesa. La cogió, olfateó el sobre y se fijó en una letra con la tinta corrida por el agua. Por el agua del mar, pensó. Era la letra de su hermana. "Querido hijo..." Todos estarían bien y contentos de poder enviarle besos, consejos y recuerdos. Pero él ahora, con la casa vacía, era feliz. No abrió la carta. Le pareció un sobre demasiado normal. Y la habían escrito los enemigos de Sara.*

Sara, esa tarde, le pareció única. Mostró una madurez en el misterio unida a una voluntariosa desgana, a una rara sazón en la esperanza y el amor que había dejado el aire de la tarde como olvidado y suspenso. ¿Por qué tenían las personas mayores tanto miedo a la rotundidad de unos labios, a los movimientos libres, a la gracia natural y sin trabas? Abrió la carta, de pronto. Era el tipo de carta de todos los veranos. "Deseamos que estés bien." "Queremos que estudies mucho y puedas reunirte con nosotros pronto." "No te distraigas. Esto sobre todo: no te distraigas. Tu padre recomienda que te lo digamos. El, cuando venga, te escribirá un poco." Y Mari, su hermana, decía lo mismo, añadiendo algo sobre el paisaje y los chicos. Y el padre, luego, más o menos igual,

en un tono más serio. No se atrevían a decir su nombre: Sara. Como si no estuviese impregnado de un recio aroma, como si no fuera de los primeros nombres que Dios amó.

Entró por la ventana un olorcillo fresco, a macetas regadas. Se asomó. Había pereza a encender las luces en la casa de enfrente. Se encendieron dos a un tiempo, como si la casa abriera los ojos o como si la noche hubiera despertado. Una muchacha morena atravesó, atareada, una de las habitaciones encendidas. Iba con ropa blanca. Las ventanas respiraban abiertas. Lloraba un niño. A veces subían de la calle palabras enteras que el aire quieto dejaba elevarse sin rozarlas siquiera. Eran de críos que jugaban abajo.

Se levantó. No sabía si escribirle a Sara una carta. Por la tarde habían dicho con imprecisión palabras que convenía atar, estrujar, hasta que gotearan todo su contenido o se cambiaran por otras. Era difícil amar; tan difícil, que exigía todo el tiempo; trataba hora por hora de rescatar el pasado y apremiaba sus frutos al futuro. Hizo balance de las horas pasadas. Habían sido verdad. Hubo, sobre todo, entrega, buen humor, sueños. Eso que llaman sueños los mayores, que por las noches sueñan con miedo. No le escribiría. La noche, tan nueva, era un paladar enjoyado y enorme donde podía cada cual, con precisión y belleza, saborear recuerdos. Sobre todo los que aún laten en la sangre, los que están de nosotros a una distancia de muy pocos minutos. Y, además, de la noche todo se podía sospechar. Que el mar estuviera cerca, que nos llegaran su olor y sus voces y un barco nos esperase para un largo viaje, que hubiéramos cambiado de ciudad, que las gentes no trabajasen nunca, que todo fuera un jardín oscuro y profundo en el que Dios pensara comenzar de nuevo la historia del hombre.

La luna, que había sido como un presentimiento, comenzó a desligarse de la tierra, lenta y hermosa. Era redonda, enorme; parecía haber superado el peso de otros años, como si en ese día que terminaba ella hubiera tomado un exceso de arroz con leche o se hubiera sentido plenamente feliz. O como si volviese alegre de la modista o de incubar—madura y ancha—lunas pequeñas.

Tres luces se encendieron en la casa de enfrente. Dos de ellas hacían daño a la vista, quebraban un poco la noche, daban a los cuartos la claridad alarmante de los quirófanos. La otra era consoladora, suave, hermana de la sombra. Sara estaba en aquella blancura y plenitud lunar y estaba también en esa luz de enfrente, acariciante y queda. Había entrado una mujer allí y había murmurado algo que la noche había esparcido como un aroma. Se había sentado. Tenía un regazo honesto, dulce. Miraba, distraída, una revista

grande de papel crujiente—que brillaba suave, como unas uñas, bajo la luz—y de colores vivos. A estar así, con un tiempo a la espalda de reloj pequeño, con naturalidad y dominio de las cosas, era a lo que se llamaba intimidad. Había, sin duda, otra intimidad más profunda que podía o no exteriorizarse, y de la que esa de enfrente era sólo una manifestación. Pero, eso sí, una manifestación importante. Y además hembra. ¿Cómo le gustarían las habitaciones a Sara? No habían hablado nunca sobre ello. ¿Por qué?

En su misma casa, a la derecha, se cerró con estrépito una persiana. ¿Qué le pasaba a don Pablo? Ahora también, como él, estaba solo. Su hijo, su nuera, sus nietos, se habían marchado y le habían dejado allí custodiando las perras, rumiando los mismos números que le dieron poder años atrás, con su invariable pantalón claro y su americana de sport*, que parecía una holgada funda para su pipa. Don Pablo había cerrado bruscamente, con ira, su ventana a la noche. Pero ¿es que para esta gente del dinero había noches y días, luna y estrellas, sensaciones vagas, horas en blanco? Sin embargo, era evidente que don Pablo en el cuarto de al lado había emitido cierto gemido quizá impregnado de melancolía. No estaba en consonancia ese gemido con el brusco cierre de la ventana. ¿Estaría don Pablo llorando? ¿Le haría daño la luz sugeridora de la luna, el aroma tierno de la noche, el guiño de una estrella que tuviera para él fecha y nombre? A Sara, hablando, a veces, se lo había puesto como ejemplo de signo negativo. Era un viejo acostumbrado al ceño adusto que, en la escalera, calibraba el saludo, con las manos en garra sobre el bastón. ¿Cuántas veces en su vida se habría encerrado así, bruscamente, en la noche concreta de una habitación, para no sentir algo hermoso que le avasallara, para no sentir ese gusano de espíritu que inquieta y roe de cosas inefables? Se le ocurrió una idea franciscana y un tanto divertida. Llegó a su habitación y cogió un libro. Volvió y dió con los nudillos un golpe claro y escueto en la pared que separaba su cuarto del de don Pablo. Con voz amorosa, como si estuviera escuchándole Sara, recitó en alto:*

En efímeros pitos
de lirio, ibas silbando
estribillos alegres
por los campos tempranos.
Te comías las rosas,
sorbías el helor duro y nevado
del breve guijo del arroyo;
parabas la corriente, cada pie en una orilla,
con tus manos.

¡Lucero, flor de almendro,
nardo vibrante y casto,
que colgaste mi alma
con la ternura de tus brazos blancos!

Sara, cuando lo supiera, se reiría mucho. Y en el cuarto de al lado habían acusado los versos: se oyó arrastrar una silla y un bisbiseo breve como si empezaran una oración. ¿Qué pensaría don Pablo de los pitos de lirio—sí, de los pitos de lirio—, de las flores de almendro, de los nardos vibrantes y castos? Para él serían estas cosas como hablar en bantú.

De nuevo se acercó al ventanal. La noche ya estaba como una verbena, llena de luces, con algún humo leve y algún olorcillo a guiso. Había gentes cenando, sin prisas, y otras fumando en reposo junto a las ventanas, esperando, con la nariz abierta, la hora del descanso. La luna, por fin, estaba alta y se derramaba, clueca, por todos los rincones. Se oían, en las radios, musiquillas de París, de Roma, de Palencia. El camino de Santiago tenía una gran noche, lleno de luminarias y de velos.

Respiró hondo. Se sentía feliz, profundamente. No estaba solo. Pensaba en Sara. Deseaba escudriñar sus fotos. Cruzó las piernas, hizo gimnasia, dió saltos elásticos en el pasillo, cambió de asiento varias veces. Subrayó en su agenda aquella noche—25 de julio— en lápiz rojo. La noche, en su comienzo, no era nada especial. Pero luego se llenó de sugerencias gratas, de claros caminos hacia los días venideros. Noche de esperanza. Noche cálida entretejida, enmarañada casi, con raudas venas de amor. ¡Si hasta don Pablo había suspirado!

No quería ver a nadie aquella noche. En una cuartilla escribió: "Llévese lo que traiga. He cenado ya. Volveré tarde." Felisa estaba a punto de subir con la cena. Clavó el papel en la puerta del piso. Y se acostó. Quiso descargar un poco su conciencia, y en la cama, preocupado, le dió un vistazo a la Gramática Latina. Los verbos deponentes son los que no amoldan su significación a la forma. Estos verbos, mejor que deponentes, en el sentido de que deponen o pierden una de las voces, deberían llamarse verbos medios o reflexivos. *Deberían llamarse verbos medios o reflexivos.* Los verbos deponentes, atendida la significación, se dividen en tres clases, a saber: activos, pasivos y semideponentes. *¡Bueno! Le pareció que estos verbos deponentes andaban con muchos tiquismiquis. Y notó de pronto que estaba cansado, mucho, y se durmió.*

Al día siguiente se enteró, como todos los vecinos. Hubo primero

un grito, luego voces, luego una charla apresurada, confusa, en la escalera. Lo descubrió Felisa. A don Pablo le habían robado, y no sólo le habían robado: se lo habían cargado en su mismísimo cuarto. Pensó, con el pulso acelerado, en el brusco cierre de la ventana, en el gemido tristón y, sobre todo, en aquel golpe inocente en la pared y en los versos con que había él acunado poéticamente el asesinato del pobre don Pablo. Y en la silla que habían arrastrado y en ese bisbiseo que se oyó de pronto. Sintió pena; pena y congoja. Había sido completa aquella muerte. Unos hombres machacaban su cuerpo y él, mientras, en el cuarto de al lado, machacaba sin caridad su alma. No era sólo de amor aquel animal manso de la noche, grande y fantástico; aquella noche que había rayado él con lápiz rojo en su agenda. Pero era demasiado lo ocurrido para pensarlo, para sentirlo a solas. Y se fué a ver a Sara, corriendo, a contárselo.

Medardo Fraile.
Altamirano, 17.
MADRID.



UNA NOVELA DE DON JUAN VALERA

POR

EMILIO CARILLA

DON JUAN VALERA

DESDE AMÉRICA, la figura de don Juan Valera aparece sostenida particularmente sobre dos bases desiguales y poco afines. Por una parte, una novela—*Pepita Jiménez*—que encuentra todavía aquí, como en España, nutridos lectores. Por otra, un prestigio, que podemos llamar intelectual, apoyado en la famosa carta a Rubén Darío, con motivo de *Azul*... Lo demás se ha olvidado de tal manera, que, por lo común, ni siquiera se sospecha una producción fecunda y variada, y—de más está decir—más meritoria de lo que ese olvido pudiera indicar.

En fin, hasta se ha olvidado el dato curioso que, si no agrega lauros a su obra, siempre sirve para acercar nuevas resonancias a la labor de un escritor: Juan Valera vivió algunos años de su vida en América (naturalmente, entre los cargos diplomáticos que ocupó). Primero, en Brasil (1853); más tarde, en Estados Unidos (1883-1886). Sobre todo, la primera misión dejó rastros directos en su obra, y es también de las dos la que más lo acerca a nosotros. Esto sin contar que Valera fué en su tiempo uno de los pocos escritores españoles informados de las letras hispanoamericanas y que llegó a colaborar en el diario *La Nación*, de Buenos Aires.

Juan Valera murió hace cincuenta años. Entró, así, en nuestro siglo. Pero su prestigio literario, como—en general—todo el del siglo XIX español, estuvo tamizado por el juicio severo de la llamada "generación del 98" (1). Dentro de una mirada amplia, y con afanes de renovación total, había evidentes razones para enjuiciar con dureza al siglo XIX español, cien años largos donde pocos se salvan. ¿Quiénes? Un Espronceda, un Larra, un Bécquer, un Galdós, un *Clarín*, un Valera, un Menéndez Pelayo... Y eso que esta

---

(1) Havelock Ellis—espíritu curioso de las cosas de España—destacaba: "La muerte de Juan Valera, reciente aún, no despertó grandemente la atención de España, y apenas fué registrada en el mundo..." (H. Ellis: *El alma de España*, trad. de Juan Gutiérrez-Gili. Barcelona, 1928, página 258.)

lista supera—aunque con justicia—la más comprimida que supo darnos un primer recuento con jueces del 98.

Valera. Sobre él también cayó la mano dura, sin que lo salvaran atenuantes que, en ocasiones, llegaban a aproximarse bastante a ideales de los hombres del 98: sobre todo, cultura, equilibrio y una prosa que supera con nitidez formas corrientes de la prosa literaria de su tiempo. Claro que las reacciones, particularmente en los momentos de arranque, no suelen detenerse en hacer concesiones, y su afán negativo las lleva comúnmente a las injusticias parciales. Por eso es también tarea posterior, atenuadas o desaparecidas razones con mecha de polémica, volver por los que realmente tienen derecho a una supervivencia más duradera que aquella que marcan trajines coetáneos e inmediatos a su vida. Es lo que ha pasado—entre otros—con Galdós y *Clarín*. En cambio, Valera sigue un tanto en la penumbra de una fama particular, aunque en España pueda tener mayor amplitud que la que ya hemos marcado para América.

La justificación de los centenarios o fechas de alguna extensión recordativa está, especialmente, en repasar y reparar prestigios. Más aún, en ahondar el estudio de quienes realmente lo merecen.

Juan Valera no fué en su tiempo escritor desconocido ni mucho menos. Fué, además y en primer término, novelista, y novelista que tuvo sus lectores en una época de abundante producción de este género (2). Por otra parte, las primeras ediciones de las obras de don Juan Valera (y, en general, casi todas las ediciones) muestran este rasgo, externo pero diferenciador: la pulcritud, el buen gusto, revelador de que ya desde la presentación tipográfica de la obra se anticipaba algo que predomina dentro de su producción y da sello a su persona: cultura, equilibrio. Se podrá decir que éste es rasgo puramente externo y editorial. De acuerdo. Pero es interesante reparar en la identificación.

Juan Valera es espécimen literario que se dió con rareza en la España del siglo XIX, porque en su personalidad confluían rasgos poco comunes: amplia cultura y vida sobre el cambiante escenario que le ofrecen los cargos diplomáticos, con alternativas en su patria. Aquí hasta puede hablarse de temperamento, sin que—eso sí—se

---

(2) Esto, a pesar de sus propias palabras, en las que entran—por partes iguales—defensa de su obra y también explicación:

> "Nunca, estimada señora y bondadosa amiga, soñé con ser escritor popular. No me explico la causa, pero es lo cierto que tengo y tendré siempre pocos lectores..." (Juan Valera, prólogo-dedicatoria de *El comendador Mendoza*, en *Obras completas*, I. Madrid, 1942, pág. 329.)

olvide lo que lecturas, viajes y otros factores inciden en un temperamento.

Todo ello da a la obra de Valera—amplia y variada—fisonomía distintiva. En sus libros se refleja, con mayor o menor intensidad, esa cultura, que es también curiosa, permanente inquietud por asomarse a mundos y problemas lejanos. Y en sus libros se refleja un estar por encima de las cosas, aunque no necesita para esto el gesto dominador, sino—simplemente—la mirada comprensiva, la palabra cordial.

Ese equilibrio de raíces clásicas que caracteriza la obra de Valera es también el que lo coloca por encima de corrientes y escuelas. Es sabido que, en una época de fuertes y cambiantes movimientos de escuela, Valera no se adhirió de manera decidida a ninguna, ni aun a aquellas que podían acercarse—en el momento—a lo que estaba en su arte. Lo cual, a su vez, explica también que, si bien la crítica de Valera no se distingue por la extremada severidad, su cultura y amplitud de criterio le permiten, llegado el caso, rendir tributo a lo nuevo siempre que lo nuevo traiga inquietudes que pretendan algo más que un efímero triunfo. Aunque no sea el modelo aconsejable, es fácil distinguir en Valera entre la amable nota de compromiso y el rigor del análisis hondo.

"MORSAMOR"

Mejor que un análisis detallado de diferentes obras de Valera, una sola novela—*Morsamor*—nos permitirá adentrarnos en aspectos del—creo—esencial Valera.

Se podrá reprochar que *Morsamor* es obra escrita a edad avanzada y que, precisamente por eso, no nos da la plenitud del escritor. A esto puede responderse que el Valera novelista es, en todo caso, escritor de edad madura. Además, mientras otras obras—*Pepita Jiménez, Doña Luz, Juanita la Larga*—han contado con mayor difusión y lectores (dentro de las salvedades apuntadas), *Morsamor* ha vivido más oscuramente por causas que se desprenden del propio carácter de la obra.

En Valera, el novelista aflora—como ocurre por lo común—en momentos de madurez y plenitud. Esta etapa—importante y decisiva—está indicada claramente en la cronología de su obra, si es que no preferimos recordar palabras del propio Valera:

> Primero fuí poeta lírico; luego, periodista; luego, crítico; luego aspiré a filósofo; luego tuve mis intenciones y conatos de dramaturgo

zarzuelero, y al cabo traté de figurar como novelista en el largo catálogo de nuestros autores (3).

La única aclaración que hace falta a tales palabras es que a menudo hay superposición o coincidencia de sectores, más allá de un género rotundo que aparece y prevalece. Por lo menos, eso es lo visible en su novela, donde no puede ocultarse del todo ni el crítico, ni el aspirante a filósofo, ni aun el lírico.

Morsamor apareció en Madrid en 1899. Valera tenía ya setenta y cinco años de edad y estaba achacoso y ciego (4). Por otra parte,

"Mi quebrantada salud, sin embargo, tal vez se oponga con éxito a mi firme voluntad y a mis buenos propósitos. Estoy más ciego, más torpe, más flojo de piernas y más averiado que nunca. Sólo siguen funcionando bien el estómago y el cerebro..." (Valera y Menéndez Pelayo: *Epistolario*. Madrid, 1946, pág. 549).

el estímulo inmediato de la obra es el que declara el autor en el prólogo y dedicatoria de la novela. Es la situación de España, derrotada, abatida y perdidos los últimos restos de un pasado cada vez más lejano. En rigor, también a edad, achaques e intenciones se refiere Valera:

Mi querido primo:
Para distraer mis penas egoístas al considerarme tan viejo y quebrantado de salud, y mis penas patrióticas al considerar a España tan abatida, he soltado el freno a la imaginación, que no lo tuvo nunca muy firme, y la he echado a volar por esos mundos de Dios, para escribir la novela que te dedico... (5).

En principio, un estímulo literario definido, pero canalizado, evidentemente, por la condición particular del autor en ese momento. No sé lo que hubiera hecho—en iguales circunstancias—un Valera joven, aunque sí sabemos lo que hicieron hombres que entonces nacieron a la vida literaria y que, necesariamente, también sufrieron la misma situación. La juventud mira más hacia el futuro que hacia el pasado, y, al respecto, mucho nos dicen obras de la llamada "generación del 98". Pero Valera, ya al final de su vida, se refugia en el pasado, un pasado que se hace más vivo en él a través de sus lecturas. Y para marcar mejor la diferencia, centra ese pasado en el siglo XVI español.

Con todo, Valera no quiso despertar emulaciones a través de una evocación detallada de aquella gran época de España. Para ello

---

(3) Juan Valera, prólogo dedicatoria de *El comendador Mendoza*, pág. 329.
(4) Decía en carta fechada el 9 de agosto de 1899:
(5) Juan Valera: *Morsamor*, edición de Madrid, 1926, pág. 9. Las citas de *Morsamor* que se hagan en el texto corresponden a esta edición.

hubiera tenido que escribir una típica novela histórica, y *Morsamor* está fuera de una ceñida caracterización arqueológica, aunque tenga elementos de novela histórica. La verdad, que la grandeza de España aparece más como reflejo que como realidad minuciosa.

En ese sentido, tiene mayor importancia, dentro de la novela, Portugal. Se podrá argüir que dentro del siglo XVI (y sin llegar a la posterior y temporaria anexión) España y Portugal figuran en muchos aspectos como visible unidad, pero tendrá que admitirse que, si se buscaba el efecto estimulante a finales del siglo XIX, era España—y no Portugal—el motivo que preocupaba a Valera.

Portugal aparece—está claro—porque Valera necesita llegar a una meta que tiene presente en el cañamazo general de su novela. Es Portugal—y no España—la que le permitirá llevar a sus héroes a un Oriente que en Valera se ve, sobre todo, a través de sus conocimientos teosóficos.

Morsamor es una novela de magia. Lo fantástico acude a la mente del hombre en cualquier circunstancia; naturalmente, en unos hombres más que en otros. Pero no cabe duda que en momentos difíciles en la vida de una nación como en la vida de un hombre, lo fantástico es la puerta de escape en busca de la solución extraordinaria o sobrenatural, aquella que no está al alcance de las posibilidades humanas. De nuevo aquí la juventud mirará decididamente hacia el futuro. La vejez, hacia atrás. Sobre todo, si es una vejez como la de Valera, cargada de libros, serena a pesar de los males físicos. También lo fantástico tiene en Valera—lo veremos—cierto juego sutil, intelectual, que no llega a lo terrible o demoníaco.

¿Libros? Claro que sí, tratándose de Valera. Entre los andamios de la obra se distinguen dos tablas importantes: el *Fausto,* de Goethe, y el cuento de *Don Yllán,* de don Juan Manuel. Hasta se puede marcar cierto orden, siempre que no se exageren fuentes. En realidad, *Morsamor* no es ni un nuevo Deán de Santiago ni es un nuevo Fausto, sino que recoge en algunos momentos, vinculados a la transformación del protagonista, rasgos externos de estas dos obras (6).

---

(6) Cfr. también con comentarios que asoman en la obra:

"Nunca Morsamor hubiera salido de allí, ni hubiera vuelto al mundo real, como volvió el doctor Fausto desde el país de las quimeras..." (página 261).

"Convencido estoy de que has querido darme una lección moral, parecida en su traza a la que dió don Illán de Toledo, famoso mágico, a cierto ambicioso deán de Santiago. Tú, con todo, no has querido demostrar que yo soy ingrato..." (pág. 324).

Curioso: una vez más—y hasta en detalles de este tipo—vemos hermanados algo que está en el meollo de tanta obra de Valera, porque, sin duda, constituye eje esencial de su personalidad: el intento de aproximar, de fundir lo español y lo universal o, mejor, de encarar lo español fuera de límites demasiado estrechos, junto a personajes universales que pudieran adaptarse sin degeneración en España.

De que la idea y el personaje de *Fausto* bullían en el escritor desde mucho antes nos hablan diversos testimonios: tradujo fragmentos de la obra de Goethe (7) y escribió un estudio sobre ella (8). Además, una novela, *Las ilusiones del doctor Faustino*, nos presenta algo así como un Fausto doméstico. En fin, no creo que se encuentre en todo el siglo XIX español un fervor semejante, ejemplificado en variedad de direcciones, acerca de la famosa obra goethiana.

Del cuento de don Juan Manuel—verdadera novela corta y joya indiscutible del *Conde Lucanor*—baste con decir que Valera sacó para su novela cierta alegoría sustancial, tal como puede medirse hacia el final de *Morsamor*.

ESTRUCTURA

Sobre estas líneas definidas echó a correr Valera en la elaboración de su novela.

El protagonista, Fray Miguel de Zuheros, oscuro fraile de un convento cercano a Sevilla, se acercaba a los ochenta años. En el siglo se había llamado Morsamor, y había sido—también oscuramente—soldado y poeta. Noticias del mundo llegaban a Fray Miguel trayendo las nuevas glorias y el engrandecimiento de España. Esto despierta—aunque sin reflejos exteriores—el deseo del fraile de sobreponerse a su oscuro nombre. Como no se siente con virtudes de santo, ve la posibilidad en el poder de otro fraile del convento —Ambrosio de Utrera—que tenía fama de muy versado en magia, astrología y alquimia.

Fray Ambrosio comprende la ambición y envidia que empujan a Fray Miguel; decide curarlo, y pone a sus servicios sus conocimientos. Fray Miguel se somete a los experimentos de Fray Ambrosio y alcanza así una segunda juventud. Rejuvenecimiento que es, en realidad, una nueva vida. Igual merced logra otro religioso, Fray Tiburcio, para convertirse en escudero de Fray Miguel.

---

(7) Véase Valera: *Obras completas,* I, págs. 1433-1440.
(8) Véase Valera: *Obras completas,* II. Madrid, 1942, págs. 520-542.

El nuevo Morsamor comienza su vida de aventuras en compañía de su escudero Tiburcio. Serie de hazañas, a través de las cuales el nombre de Morsamor se llena de gloria y a través de las cuales también Morsamor ve realizadas sus ambiciones, sin llegar a alcanzar por eso su ideal de eternidad.

Las aventuras de Morsamor se recortan sobre regiones cambiantes. Primero, Portugal, donde conoce a Olimpia. Portugal es el trampolín para llegar a la India. Realiza el viaje acompañado de Olimpia, quien queda en Melinda con satisfacción del propio Morsamor. En la India las aventuras se acumulan. Está un tiempo en Goa y pasa después a Benarés; allí conoce a Urbasi, mujer en quien se encarna un verdadero amor juvenil del verdadero Morsamor. Después de la muerte de Urbasi, el viaje al país de los Mahatmas, donde describe su particular república. En la China se embarca en el puerto de Macao y decide—preocupado por la idea de la redondez de la tierra—dirigirse a Portugal por el naciente. Cruza el estrecho—descubierto poco antes por Magallanes—y llega al Atlántico. Un encuentro con corsarios argelinos permite el reencuentro con Olimpia y—a su vez—el relato de Olimpia, que había llegado a ser reina de Etiopía. Por último, Portugal, ante cuyas costas naufraga el barco de Morsamor y se cierra el ciclo aventurero del protagonista junto con su prestada juventud.

El epílogo nos presenta de nuevo al anciano Fray Miguel de Zuheros en su convento, cada día más enfermo y más débil, roído por las dudas que, por último, se atreve a presentar a Fray Ambrosio. ¿Fué realidad o sueño el rejuvenecimiento? ¿Existieron las aventuras de Morsamor? Fray Ambrosio no se decide por una respuesta decisiva y, en última instancia, destaca la purificación obtenida. Fray Miguel muere, así, satisfecho, curado de su ambición y egoísmo.

Esta es—claro está—la urdimbre gruesa que recorre la novela. Urdimbre cuyos colores aparecen en la sucesión notable de incidentes y en la nutrida sucesión de tierras y nombres propios.

En las aventuras de Morsamor, como hemos visto, abundantes y variadas, predominan las de carácter militar, aunque—paralelamente—sea el amor de la mujer (o lo que simbolizan amores y mujeres) lo que mejor nos indica el carácter y lucha de Morsamor. En Portugal conoce el aventurero a Olimpia—cortesana italiana, amor carnal, terreno—, a la cual Morsamor no ama, pero a quien se une sin darse. En la India, su unión con Urbasi es, en realidad, reencarnación, sobre un fondo oriental de brahmanes, jardines y altas cordilleras, de Beatriz, desgraciado amor de Morsamor en su

verdadera mocedad. (La trágica muerte de Urbasi es también recuerdo de la muerte de Beatriz.) Posteriormente, y ya cerca de Portugal, el reencuentro con Olimpia. A través de Olimpia, el autor cierra el círculo aventurero de Morsamor en el naufragio, cuando éste siente al lado suyo a Olimpia:

> Morsamor, en vez de rechazarla, en aquellos instantes, acaso los últimos de su vida, la acogió con ternura.
> Y movida ella por gratitud y por amorosa vehemencia, unió su boca a la de Morsamor y la regaló con hondo y prolongado beso.
> Extrañas fueron las impresiones de Morsamor. Se figuró que donna Olimpia absorbía con sus labios toda la mocedad y toda la vida nueva que las pócimas mágimas del padre Ambrosio le habían infundido. Volvió la vejez a apoderarse de su cuerpo y empezó a sentirse casi decrépito... (pág. 311).

Reparemos otra vez en palabras del prólogo de *Morsamor*. Valera se duele de la situación de España en la época y considera que puede hallar consolación a ese estado evocando "una época muy distinta de la presente, cuando era España la primera nación de Europa". Y, sin embargo, bien sabemos que muy poco hay de España, salvo algunas rápidas alusiones del comienzo de la obra. Es cierto que Morsamor es español y que en sus hazañas se reflejan con frecuencia ecos de una edad de España pródiga en ellas; pero—repito—no hay mayormente resonancias nacionales. En todo caso, Portugal—un Portugal independiente, por supuesto—es la que pasa como fondo y la que en Oriente alcanza brillos de su imperio. Esto—claro está—puede explicarse, y lo hemos explicado, como una necesidad de la narración.

Lo que hace falta agregar ahora es que *Morsamor*, como obra de Valera, tiene un sentido fuertemente individual. Morsamor es —en muchos aspectos—un Valera que ve cercano su fin. En otras palabras—y más allá de un estímulo inmediato que podemos ver en la situación de España—, *Morsamor* es novela en que Valera echa a volar ímpetus y refrena desengaños. Porque es notorio que *Morsamor* es novela de senectud, pero de una senectud equilibrada, amable. Valera gusta jugar con elegante gesto, y en su juego aparecen la vida y la muerte con recatadas vestiduras. Es también, en síntesis, el señor que, aun en el acento un tanto melancólico de esta obra final (o casi final), se coloca por encima de las cosas. Si Valera piensa en el cielo—a través de *Morsamor*—con más frecuencia que en otras obras, debemos ver ese signo como rasgo en que se encuentran, en que confluyen pensamientos del hombre que escribe la obra. Lo cual, a su vez, no supone identificar a Morsamor con Valera.

El conocimiento de la correspondencia cambiada entre Valera

y Menéndez Pelayo nos muestra lenta e indirectamente la verdadera gestación de la novela, y esa gestación reduce a su ámbito propio el estímulo inmediato declarado por el propio Valera. Desde 1885 se venía ocupando Valera del *Budismo esotérico*; de Mme. Blavatsky—"no sé si loca o embustera"—, que había fundado en Estados Unidos la Sociedad Teosófica y tenía abundantes discípulos, habla en una carta fechada en Washington (9). Comenzó después a escribir una serie de cartas "literarias" sobre *El budismo esotérico*, dirigidas a Menéndez Pelayo. Aunque la noticia más importante vinculada al posible origen de *Morsamor* la veo en una carta fechada en Bruselas (9 de mayo de 1887). Se refiere allí—una vez más—al *Budismo esotérico*, y agrega:

> Ya usted comprenderá que quiero tratar, con este pretexto o motivo, de lo sobrenatural, hoy, en el arte y en la vida: del milagro no verdadero, que sólo Dios puede hacer, sino del que hacen tal vez los hombres por superior conocimiento de leyes de la Naturaleza, no descubiertas aún por la ciencia experimental, o bien valiéndose de *genios, diablos* u otras criaturas así, que conocen dichas leyes, o de razas afines a la humana, o bien humanas, que han vivido aparte mucho tiempo y han creado una ciencia especulativa e intuitiva muy por cima de esta torpe y grosera ciencia de que tanto nos jactamos.
>
> El asunto, bien estudiado, puede ser interesante. A mí me agrada tanto, que tengo ganas de escribir una novela de este género. Lo malo es que después de *She*, *Ella*, de Rider Haggard, se queda uno tamañito y no se atreve a competir... (10).

Esto no hace sino confirmar una sospecha previsible al leer la novela y recordar el prólogo. Evidentemente, Valera venía trabajando desde hacía tiempo en *Morsamor*, y es posible que, en otras circunstancias, hubiera salido la obra con la misma o parecida factura, pero sin mayores cambios con respecto a la evocación histórica referente a España, indirecta, débil y sin mayor peso en el relato.

Vemos así, pues, el verdadero estímulo de *Morsamor:* ideas que desde hacía años le rondaban, elaboración lenta (en la que entran tanto caracteres de la obra como achaques del autor) y un visible deseo de dejar a España una obra rara, inusitada en su literatura.

Reuniendo elementos útiles, notamos que si obras famosas de la literatura universal—particularmente el *Fausto*—contribuyeron a fijar líneas del asunto de *Morsamor*, el más notorio almacén doctrinal del libro está en los conocimientos teosóficos que el autor muestra. Otros datos y conocimientos, vinculados a sucesos histó-

---

(9) Véase Valera y Menéndez Pelayo: *Epistolario*, pág. 232. A Mme. Blavatsky se refiere, brevemente, en *Morsamor*, al describir la República de los Mahatmas (págs. 255-256).

(10) Valera y Menéndez Pelayo: *Epistolario*, págs. 375-376.

ricos, personajes, geografía y arqueología, pertenecen a un fondo de referencias mucho más al alcance de la mano.

Lo que no puede negarse es el carácter marcadamente intelectual de *Morsamor,* como obra de un hombre de muchas lecturas. Esto—a su vez—no quita personalidad a la novela. Tanto, que la obra lleva implícita en sí, de manera desnuda, a su autor. No se trata del juego que parte de lo conocido y se queda en lo conocido, sino de la evidencia palpable: ningún hombre en la España del siglo XIX pudo escribir esta obra sino Valera. Y, al mismo tiempo, un Valera que deja en las páginas de la novela señales de su personalidad, pero también de sus años. ¿Cómo no pensar que aquel Fray Miguel de Zuheros, al transformarse en un joven adornado de virtudes esencialmente físicas, responde a idealizaciones del propio Valera, anciano y enfermo? Y ¿cómo no pensar también que la transformación—real o fingida—desemboca finalmente en el desengaño y la purificación, acordes con el espíritu del autor?

Siempre fué la fantasía arma de don Juan Valera, y si esa fantasía aparece un tanto apaciguada, veo el apaciguamiento o debilitamiento más en el tono que en los incidentes. Porque es indudable que en ninguna otra obra llevó Valera a su protagonista a través de tan cambiantes escenarios y tanta abundancia de acción.

Escenarios cambiantes. Es curioso, pero al escribir la frase instintivamente la asociamos a la vida del auténtico Valera, tan rica en tierras distintas, en variedad de hombres y cosas. La carrera diplomática de don Juan Valera le dió una sabiduría de "mundo" muy difícil de igualar. Más aún, en el caso de escritores españoles de su tiempo, centrados en España o con débiles miradas abiertas —viajes, misiones—a los países vecinos. Y *Morsamor,* obra postrera o de postrimerías, recoge también, aunque se recorte sobre un fondo alejado en el tiempo, no sólo variedad de escenarios, sino una vuelta al mundo.

Se podrá argüir que el viaje, como asunto literario, es tan antiguo como la literatura. Es cierto, y los ejemplos importantes abundan. Lo que no abunda tanto es la identificación—que se da en Valera—entre un rasgo caracterizador de su vida y una obra de las particularidades de *Morsamor.*

La mujer da fisonomía distintiva a la galería novelesca de Valera. De tal manera, que es corriente—así como se habla de las mujeres de Ibsen, por ejemplo—hablar de las mujeres de Valera. Ya títulos de sus obras indican algo: *Doña Luz, Pepita Jiménez, Juanita la Larga...* (La última e inconclusa novela de Valera se

llama *Elisa la malagueña)* (11). A su vez, tales títulos, si bien indican la importancia que adquiere la mujer en las novelas de Valera, no pueden ocultar lo que significa el hombre—véase *Doña Luz, Pepita Jiménez*—como problema de conciencia, como conflicto íntimo.

En *Morsamor*, el eje narrativo, dispuesto en la perspectiva del protagonista, marca jalones en personajes femeninos: Doña Sol, Olimpia, Urbasi. Aún más: Olimpia, que recorre visible u ocultamente casi todo el trayecto de la novela, servirá para desasir a Miguel de Zuheros, Morsamor, de la maravillosa aventura.

Sin exagerar pretensiones de exactitud, pero como testimonio, que por ser del autor merece tenerse en cuenta, conviene reparar aquí en una declaración de Valera acerca de su obra. Se refiere en una carta al contraste que existía entre la novela y su pariente, el conde de Casa Valencia, a quien dedica *Morsamor*. Allí repara en "todo lo fantástico, sentimental, humorístico, metafísico y místico de que mi libro está lleno y en que mi libro se inspira..." (12).

Separemos lo de humorístico. Es indudable que, de tanto en tanto, a manera de punzada o rasgo de ingenio, aparece en la obra, más que el episodio cómico, el comentario burlón. Humorismo intelectual, equilibrado, matiz medido que altera el relato grave que —explicablemente—prevalece en *Morsamor*. En este sentido, el procedimiento más utilizado es el que coloca en la narración algún intencionado anacronismo. Mejor dicho: es el que, en rápidos comentarios del autor, compara y saca fugazmente el desarrollo de la acción hasta la época de Valera.

> Imitando, o mejor diremos prefigurando al héroe de una novela de Gabriel d'Annunzio, aunque sin premeditación ni alevosía, sin sutilezas psicológicas y sin celos retrospectivos, sino sólo en el arrebato y en la excitación del insomnio, agarró al principito y lo arrojó al mar por la ventana del camarote... (pág. 304).
>
> Todavía Morsamor, no satisfecho con las primeras nociones de aquella ciencia nueva, imitó proféticamente lo que hacen los periodistas del día en las *interviews* y siguió preguntando (pág. 256).

O bien es la reflexión que apenas si se tiñe de suave sátira, aunque en todo caso refleja el carácter y conocimientos librescos del autor:

> Mientras más se piensa en ello, más axioma parece la sentencia de don Hermógenes declarando que todo es relativo. En el viaje *Desde Toledo a Madrid*, del maestro Tirso de Molina, apenas había caminado

(11) Podemos agregar—aunque se trate de un cuento—a la protagonista de *La buena fama*, Calitea. Puede verse, al respecto, el tercer capítulo del trabajo de Jean Krynen, *L'esthétisme de Juan Valera*. Salamanca, 1946, págs. 47-58.

(12) Valera y Menéndez Pelayo: *Epistolario*, pág. 550.

legua y media y llegado a las ventas de Olías, cuando exclama la melindrosa doña Mayor: "Nunca imaginé que era tan largo el mundo." En cambio, el egregio poeta Leopardi prorrumpe en amargos lamentos porque el mundo le parece muy chico. Y es lo peor para él que mientras más mundo se descubre, más el mundo se empequeñece. Leopardi no cabe en el mundo (pág. 270).

Esto nos puede llevar a afirmar que—en general—la lengua de Valera, aunque más medida y cuidada que la de los novelistas de su tiempo, responde a ideales comunes en su tiempo: es frecuentemente en la prosa narrativa, aun en los asuntos más graves, el comentario burlón, como si el autor quisiera así demostrar que está por encima del asunto. Sin embargo, la diferencia está—aquí—en que, lo que en otros tiempos nos parece afectado o antinatural, en Valera se identifica plenamente con su ser. El propio aliño, la elaboración ceñida de su prosa, justifica—por lo menos, mejor que en otros—este rasgo tan corriente en su época, y no sólo entre narradores españoles.

En fin, como en la obra de Valera hay menos afán arqueológico que estético y, si se quiere, individualizador, el autor rehuye arcaísmos y minucias "históricas" de lengua. En cambio, se complace en voces exóticas, particularmente las ligadas al Oriente y a sus conocimientos de ocultismo. Quizá debamos ver en esto—por lo que rechaza y por lo que prefiere—una nueva señal del espíritu aristocrático: rehuir lo usual, en obras de fondo histórico; destacar lo menos utilizado y hasta preciosista. La unidad total se marca en la lengua culta y flexible de Valera, que realza la lengua general en lo que tiene de "artística y primorosa" (como dice Valera), aun dentro del campo limitado de una novela.

Concluyo. *Morsamor*, novela intelectual, vuelo dirigido de la fantasía. En sus páginas puso Valera mucho de sí, aparte de sus nutridas lecturas. Obra de nostalgias y de desengaño, pero el desengaño de don Juan Valera no es—no podía ser—el grito doloroso ni el ruido detonante. Es un desengaño de gran señor, que está un tanto por encima de la vida y de los achaques de la edad, y que a través de su obra—con mucho de testamento literario—aguarda confiado su tránsito.

Morsamor, peregrinaje heroico donde las aventuras superan la fuerza con que se narran; poesía e ingenio que avanzan entre andadores sabios de la lengua...

APÉNDICE: VALERA Y GALDÓS

Lo curioso de ciertas caracterizaciones de las literaturas nacionales es que allí—quizá con mayor persistencia que en otros sec-

tores de la crítica—suele sobrevivir el juicio abrumador de un nombre de prestigio. Tal ocurre con el rótulo de *realista* aplicado a la literatura española, con un desconocimiento injusto de muchas y grandes obras que escapan a esta denominación.

Esta injusticia crece al considerar una interesante perspectiva. Si bien la literatura española aparece inferior en brillo al de otras literaturas europeas en los dos últimos siglos, y en ese brillo más débil entra también lo que podemos llamar literatura fantástica, cambia notoriamente el balance al considerar la trayectoria de las letras españolas desde sus primeros tiempos. En esta línea amplia, la literatura española no es inferior a ninguna de las grandes literaturas modernas: sirvan magníficos ejemplos de las letras medievales y, sobre todo, de la Edad de Oro. En la Edad Media, con claro predominio de lo fantástico, religioso y mítico. En la Edad de Oro (y sobre todo, en la época barroca) con notorio acento individual: Cervantes, Quevedo, Balbuena, Tirso, Alarcón, Lope, Calderón... Y hasta en el siglo XIX, que no puede considerarse—es sabido—como siglo importante en sus letras, Espronceda y Bécquer, Valera y Galdós asoman para defender una tradición y aun un acento. (Dejo a un lado a Zorrilla.)

Valera y Galdós. De Valera ya hemos visto el significado de su obra *Morsamor*, a la cual hay que agregar—en el aporte de lo fantástico—una serie de magníficos cuentos.

Galdós, en apariencia, se presenta de manera más sorpresiva que Valera dentro de esta tendencia. Sobre todo, porque la obra literaria de Galdós nos es conocida, desde sus primeros libros y a través de sus obras más difundidas, por temas y escuelas poco afines a la literatura fantástica. Y, sin embargo, esta veta, visible desde temprano en Galdós (13), se afina hacia el final de su vida y nos sorprende con obras como *El caballero encantado.*

Morsamor y *El caballero encantado* son obras elaboradas hacia el final de cada autor, como si en la última etapa de la vida necesitaran de manera más rotunda el mito. Las dos novelas aparecen con poca diferencia de años: *Morsamor*, en 1899; *El caballero encantado*, en 1909. En las dos, el punto de arranque es el mismo: la situación de España, con las diferencias que van desde el poco firme punto en Valera hasta el más macizo arranque en Galdós. En

(13) Véase el estudio de Carlos Clavería *Sobre la veta fantástica en la obra de Galdós* (en *Atlante,* Londres, 1953, núm. 2, págs. 78-86; núm. 3, páginas 136-143). (Cit. en el *Indice Cultural Español*. Madrid, 1953, VIII, número 94, págs. 1128-1130.)

Valera—humanista—la *confrontación* se realiza hacia el pasado (pasado de hazañas heroicas, aunque todo desemboque finalmente en el desengaño). En Galdós—menos "literario" y más en contacto con la vida o, si se prefiere, con una vida más al desnudo—la mirada se tiende hacia adelante, hacia el futuro (un futuro con metas de educación y trabajo).

Emilio Carilla.
Rivadavia, 244 (D° C).
TUCUMÁN (Rep. Argentina).



MEMORIA DEL CORAZON *

POR

JAIME DELGADO

REGRESO

II

¿De si sé dónde viene esta nostalgia,
este ruido interior como de abeja
buscando el corazón, como de río
que canta a la ciudad, muda y abierta?
Viene desde la noche, desde el seno
vegetal y dormido de la tierra,
en donde yace el tiempo remansado,
rebelde a la campana que lo cuenta.
Viene desde la infancia, cuando había
un paseo muy ancho con niñeras
y unos árboles grandes, clamorosos,
de ramas verdecidas, y todo era
nuevo en nuestra costumbre, nuevo y puro
como en el valle la primera hierba,
como en el corazón el primer beso
brota para la novia que se espera.
Con preguntas, entonces, nuestro mundo
nacía y se poblaba de sorpresas,
y eran las horas peso sin ternura
para nuestra esperanza siempre abierta.
¡Qué igual cada deseo hacia mañana!
¡Cuánta aurora perdida! ¡Cuánta piedra
sin ceniza que amar! ¡Cuánta hermosura
agolpada de pronto en nuestras venas!

* * *

No sé, desde esta edad, cómo era el tiempo
aquel de mi niñez, de las primeras

* Nos complacemos en publicar siete poemas del libro inédito de igual título con el que Jaime Delgado, asiduo y fundacional colaborador de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, obtuvo el Premio de poesía castellana en los últimos *Ciudad de Barcelona. (N. de la R.)*

palabras a los otros, porque ocurre
que la memoria sin amor es ciega.
Pero, en cambio, recuerdo cómo el barro
de mis manos de niño persevera
y va a manchar de nuevo su vestido,
y cómo juega el sol entre sus trenzas.
Yo tenía seis años desde enero
y sé perfectamente cómo era.
Era estival, lo mismo que su nombre,
y me llamaba "novio" con la arena.
Nos besábamos siempre al reunirnos
y cuando se marchaba. Sólo ella
sabía despedirse. Me decía:
"Hasta mañana, Jaime" (hoy me tiemblan
los labios, como entonces), y acercaba
hasta mi boca su mejilla tierna.
Un día que jugábamos al aro
noté que lo mojaba su tristeza.
La contemplé de pronto, perdí el juego
—el aro fué a estrellarse con la piedra
del pozo de regar—y sin moverme
fuí diciéndole adiós con la cabeza.

IV

No reverdece adentro su mirada
ni tengo su color en la memoria.
Fué como un no mirar, enceguecido
todo por un calor de piel y sombra.
Era siempre salir al mismo valle
debajo de la luz de iguales horas;
mojarnos las rodillas y la frente
en el sediento río, y en la poza
—mil metros más allá—vestir el cuerpo
de un poco de inocencia precursora.
La hierba nos quemaba poco a poco
con su ternura vegetal y honda,
y empujados por ella descubríamos
en nosotros la arcilla pecadora.
Tampoco sé su voz, porque las justas
que sostuvimos fueron silenciosas,

4

al empezar cortadas de suspiros,
llena de barro al terminar la boca,
y lo demás, galope de la sangre
que apenas detenida se desploma.
Y tampoco perduran sus caricias,
tan heridas entonces. Y las cosas
que ella amó tenazmente están perdidas
y ni siquiera sé cómo se nombran.

Pero recuerdo el sol, que derramaba
su hierro derretido gota a gota
en nuestros hombros jóvenes y hacía
pozos de fiebre y sed en nuestras bocas.
Era la ancha estación que Dios alienta,
imagen del Suspiro, cuando toma
el mundo con sus manos y contempla
la mitad más cercana de su obra.
Todo se yergue entonces, y la espiga
quiere vencer en vuelo a la paloma,
y las aves desmigan las estrellas,
y las constelaciones más remotas
envidian a los hombres su estatura.
Y la tierra se enciende, y está toda
su vastedad en luz constituída,
cegada de sí misma y silenciosa.
¡Qué verdadero el mundo en su reposo!
¡Qué abierta la mañana, quieta y honda!
¡Oh, qué nube de pájaros la tarde,
cayéndose de sueño entre las rocas!
¡Qué abundancia de miel la lejanía
sobre el oro infinito de las lomas!
Y en torno a la ciudad, ¡qué claro el muro
del amor estival en muda ronda!
Sobre los alminares de los chopos
está muy alto el cielo, y se recorta
el algodón solemne de las nubes,
vacunamente lánguidas y ociosas.
Luego estaban los álamos, los pinos,
el parque, la muralla trepadora,
el refugio de pobres, el arroyo
y el campo. (¡Cuánto mar para la proa
de un castillo infantil!)

Recuerdo todo
con su color exacto y con su forma.
Porque el estío es tiempo de verdades
y duele el corazón cuando se evocan.

AUSENTE, EN LA MEMORIA LA IMAGINO

EL AMOR ES *ausencia y no se vive*
enteramente nuestro y sin pecado
hasta que la distancia, al ser recuerdo,
cobra en el pecho dimensión de árbol.
Crecido entre la niebla, ya su altura
los ojos han perdido, traspasados,
y es peso el aire en monte convertido
cuando el corazón quiere hacerse pájaro.
Pero crece por dentro, crece y vive,
raíz en el pulmón, ramas y tallo
abriéndose, esparciendo fresca sombra,
al cuerpo de su olvido rescatando,
porque fluye por dentro nueva sangre
que vuelve en pura luz su oscuro barro.
Ya clamorosamente nace el mundo
como un inmenso río, bautizando
las cosas. Dice: oveja, cielo, trigo,
llanura, corazón, camino, álamo.
Están alrededor, de pronto crecen
y pueblan la distancia entre mis labios
y tú. Todas te nombran diferentes,
iguales en dar nombre a mi descanso,
arracimada luz a tu presencia,
cerco de ti a la marcha de mis pasos.
¡Cuánta naturaleza bellamente
creada por los ojos contemplando!
Todo tu cuerpo el trigo lo repite,
ondulante, dulcísimo, dorado.
Desde el fondo del río, tu mirada
es el húmedo cielo reflejado,
y tu palabra brota entre las hojas
que mueve suavemente un aire blando.
Un surtidor de vida, así naciendo
por lo interior de mí fluyente mano,

ganaba ya la altura de mi frente,
donde yacía el tiempo sosegado,
y sacudió sus aguas bruscamente
como un palomo ciego en un remanso.
Volvió a cantar la alondra enmudecida
desde la tierna rama de tus años.
Recobrada tu imagen, en la noche
del mundo se hizo luz y reflejaron
las aguas tu reír sobre los guijos
y, alrededor del huerto, tus abrazos.
Nunca la oscuridad quedó tan muerta
como cuando tus ojos la miraron,
ni como por tus brazos cuando aprietan
cerco de soledad tan levantado.

DEBAJO DEL OLVIDO

Aún suena *la madera del piso en la memoria*
con la misma cadencia que tu pie le imponía,
como el humo que sube de la lumbre apagada
y dibuja en el aire un rizo todavía.
Allí están las palabras y el ruido de la presa
que ahuyentaba a los peces camino de la orilla.
la voz de los pastores encerrando el rebaño
y muriendo de larga la sombra de la encina.
Allí los imprevistos reflejos que pusiera
el golpe del guijarro sobre el agua tranquila,
la luz de la primera luciérnaga en el prado,
el buho que llegaba y el mirlo que se iba.
Allí la tierna rama de tu brazo desnudo
reptando por mis hombros a paso de caricia.
Tu voz allí cayendo, taladro de mi oído,
como paloma en llamas, caliente y encendida.
Tu beso allí y la tibia corriente de tu sangre
suspensa entre mis dedos, y el fuego en tus pupilas
cuando iba descubriendo mi mano en tu vestido
nuevas flores de nieve con forma de colina.
Y el sorprendido frío de tus manos allí
y allí también las rosas naciendo en tus mejillas,
y como un ángel, como un pájaro divino,
de tu boca entreabierta brotando la sonrisa.

Allí están esas cosas. Mi corazón las lleva
debajo del olvido, donde yacen dormidas
hasta que una voz llama misteriosa a su sueño
y corta mi existencia su pausa de ceniza.

ADOLESCENTE MUERTA

Por detrás *de tus ojos la llanura*
del verdadero cielo se adivina,
y sabe tu quietud que está vecina
de tus ojos su gloria y su hermosura.

Visible está ante ti la noche oscura,
fluyente en tu mirar la ola divina
y todo en el espacio se ilumina,
embriagados tus ojos de dulzura.

Está el rostro de dios a tu mirada
dando la eternidad, y en tu sonrisa
un ángel del Señor se ha detenido.

En suma plenitud yace tu nada,
y exento ya de afán, libre de prisa,
tu cuerpo en la verdad está dormido.

AMOR FINAL

1

Un temblor tenazmente contenido
de zozobra celeste en la mirada.
Mucho rayo de luz solar peinada
atardeciendo lenta hacia el olvido.

De monte a monte un valle recogido,
lleno de mucha nieve reposada,
da cauce hasta la vida que, cercada,
espera bajo un monte oscurecido.

Todo tan milagrosamente alzado
sobre trigales tallos, parecía
paisaje de puntillas caminante.

Y el mundo alrededor, allí varado,
oscureciendo en luz de lejanía,
quedó dormido cual cansado amante.

2

LOS OJOS

Azul en cándido vuelo.
LUIS ROSALES.

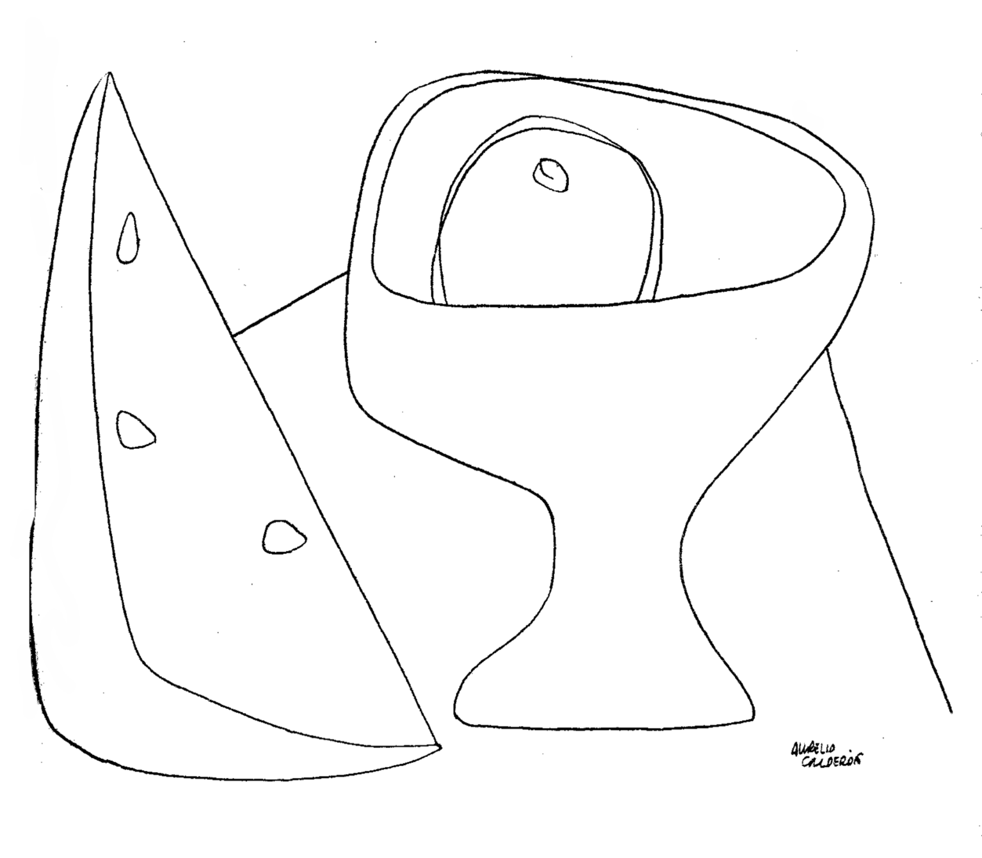
¡Azul, azul! Azul que ciega el cielo
por alumbrar tan sólo tu mirada.
Redonda mar sumisa para el vuelo
de un ave en esperanza conformada.

Venturosa inquietud, azul desvelo
donde sueñan los sueños su morada.
Amontonados lirios para el duelo
de una pena entre nieve acorralada.

De tu niñez azul encegueciclo,
no tiene el mundo luz sin que te nombre
ni otro color que el tuyo el sol irisa.

Comience el cielo a verse ya vencido
por este azul, y porque no se asombre,
los ojos alza en ave, vuelo y brisa.

Jaime Delgado.
Benedicto Matéu, 55.
BARCELONA (España).



BRUJULA DE ACTUALIDAD

Nuestro tiempo

MENENDEZ PELAYO Y LA CRITICA LITERARIA (1)

La obra de Menéndez Pelayo ofrece tal variedad de aspectos que justifica, con mucho, una copiosa bibliografía y distintos apartados dentro de ésta: Menéndez Pelayo, apologista de la ciencia española y del catolicismo, filósofo, poeta, erudito, crítico literario... Independientemente, cada uno de ellos proporciona una imagen del maestro, diversa en apariencia; al familiarizarnos con ese mundo, tan lleno de sorpresas y de aciertos geniales, vemos pronto cómo las aguas—encrespadas unas veces, tranquilas otras—corren desde una fuente común y afluyen a unos puntos concretos: defensa de los ideales católicos, defensa de la tradición científica española.

La amplitud de la obra obliga a escoger un tema muy limitado si el estudio pretende ser eficaz y llegar a conclusiones inmediatas. Tal vez uno de los menos frecuentes sea el de Menéndez Pelayo crítico literario. Precisemos: no de un autor—Pereda o Valera—o de una obra—novela, poesía, drama—. Crítico literario en función de un sistema de ideas sobre esa actividad. Bonilla y San Martín, en la biografía del maestro (2), incluyó unas páginas acerca de su espíritu artístico; sólo sirven—ensayo, proyecto—como acicate, hoy, para emprender el trabajo. La biografía de Simón Díaz (3), primera e indispensable etapa para ese u otro estudio, facilita unas veinte papeletas más; pero sólo, excepcionalmente, dos o tres títulos no defraudan al lector: las conferencias de Gerardo Diego ("Menéndez Pelayo y la historia de la poesía española hasta el siglo XIX", BBMP, *XIII, 1931, 115-139) y de Gómez de Baquero ("Menéndez Pelayo, historiador y crítico de la novela",* BBMP, *XI, 1929, 1-21) y el artículo de Manuel Olguín "Marcelino Menéndez Pelayo's Theory of Art, Aesthetics and Criticism" (en* University of California Publications in Modern Philology, *XXVIII, Berkeley, 1950, núm. 6, págs. VIII+333 a 358). Añádanse a estas citas dos de última hora: el prólogo de Mariano Baquero Goyanes a su antología* La novela española, vista por Menéndez Pelayo (4) *y el libro de Dámaso Alonso (5). No se trata de las opiniones de Menéndez Pelayo sobre autores*

---

(1) Las páginas publicadas aquí son el texto de la conferencia leída el 9 de agosto de 1956 en el paraninfo de La Magdalena, en el ciclo-homenaje al maestro. Quiero dar, públicamente y en letra impresa, las gracias a don Rafael de Balbín, director del ciclo, y al grupo de amigos que, en un día de sol y tan cerca de la playa, acudió a escucharme.

(2) *Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912).* Madrid, Imp. de Fortanet, 1912.

(3) *Estudios sobre Menéndez Pelayo.* Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1954.

(4) Madrid, Editora Nacional, 1956.

(5) *Menéndez Pelayo, crítico literario (Las palinodias de don Marcelino).* Madrid, Gredos, 1956. Véase también el discurso de Menéndez Pidal entre los leídos en la junta solemne conmemorativa de 28 de enero de 1956 en el Instituto de España. Madrid, Imp. Góngora, 1956; págs. 55-68.

o escuelas de nuestra literatura. En ese campo las referencias aumentan hasta un número abrumador. Su teoría, como sistema de principios, repito, es materia insuficientemente estudiada. Por eso nos hemos decidido a hacerlo aquí, aun sabiendo que adelantaremos poco en el intento.

¿ETAPAS EN LA TEORÍA LITERARIA?

El pensamiento de Menéndez Pelayo, fiel a los dos principios antes vistos —defensa del catolicismo, defensa de la tradición española—, recorre, por decirlo así, unas etapas—tres o cuatro—hasta llegar a la madurez excepcional. Bonilla escoge 1890, año en que Laverde muere, como divisoria en la actividad de don Marcelino; animado por los consejos de Laverde, Menéndez Pelayo, adolescente casi, irrumpe en la vida pública con cartas escritas a toda España. El discípulo, que pronto dejó de serlo, somete a la censura de Laverde poesías, trabajos de investigación; le pide consejos morales y literarios. El maestro, consciente al poco tiempo de la valía extraordinaria del muchacho, le señala planes de trabajo, le facilita datos sobre herejes, jesuítas españoles expulsados, estética, escritores clásicos y montañeses, filósofos; le anima a dar batalla, franca y viril, a los krausistas; le proporciona recomendaciones para que, en Madrid, se presente a Valera, Campoamor o al padre Ceferino. Todo el que haya leído los Estudios y discursos de crítica histórica y literaria *o* La Ciencia Española, *o la* Historia de las Ideas Estéticas, *o los* Ensayos de crítica filosófica, *recordará párrafos claro testimonio de una amistad entrañable. Por desgracia, conocemos mal la participación de Laverde en muchas de las empresas de Menéndez Pelayo (1957 obliga a no dilatar por más tiempo la publicación del epistolario cruzado entre don Marcelino y Laverde, fuente de tantos y tantos libros: en primer término, de la biografía de Bonilla); el día en que podamos leer esas cartas ejemplares, muchos puntos oscuros o mal conocidos quedarán definitivamente aclarados. Por ejemplo, durante años se ha atribuído a Laverde el discurso de apertura de la Universidad de Santiago de Compostela (1884-1885) sobre Fox Morcillo. Marcial Solana, en 1944* (Menendezpelayismo, *págs. 225-231), demostró, utilizando la correspondencia de Laverde, que no fué éste, sino su discípulo, el autor de dicha monografía. La muerte de don Gumersindo señala un cambio de rumbo en la actividad de Menéndez Pelayo: abandona los estudios filosóficos y se consagra de lleno a la historia de nuestra literatura. Rubió y Lluch, amigo íntimo de don Marcelino, acepta la división de Bonilla. Y José María Cossío, también. Menéndez Pidal distingue cuatro períodos en la obra de su maestro: entre los veinte y veinticinco años, años de juventud, de lucha y de polémica* (La Ciencia Española, Los Heterodoxos); *segundo, de los veintiséis a los treinta y cinco* (Ideas Estéticas); *tercero, hasta los cuarenta y seis, de máxima intensidad* (Antología de poetas líricos castellanos, *prólogos a Lope); cuarto, los dos últimos lustros* (Orígenes de la novela, *obras completas). Laín Entralgo (6) ha escogido un patrón alemán para señalar las etapas en la actividad de don Marcelino: años de aprendizaje (Instituto de Santander, Ganuza, primeras tertulias y biblioteca en un aparador; Barcelona: Lloréns, Milá, Rubió, vida provinciana; Madrid: tropiezo con el krausismo; Valladolid: Laverde; admiración y estudio de los clásicos griegos, latinos, españoles); años de ávida y viajera peregrinación*

---

(6) *Menéndez Pelayo.* Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952; págs. 126 y sigs.

(1876 a 1878: bibliotecas de Portugal, Italia, Francia, Bélgica, Holanda; archivos y colecciones nacionales; variedad de temas: filosofía, humanidades, historia, teología; variedad de enemigos: krausistas, escolásticos, progresistas; ejercicios para la cátedra; tentación político-literaria); años de magistral y reposada madurez.

Cualquiera de estos criterios—Bonilla, Menéndez Pidal, Laín—no hace más que reconocer un hecho evidente: que, con los años, Menéndez Pelayo avanza en su obra hasta perfeccionarla, es decir, hasta dejarla definitivamente bien hecha. No puede extrañarnos que las ingratitudes, el pesimismo amargo, la familiaridad con otras literaturas, la renuncia a una familia y a las tertulias aristocráticas, el cansancio de la cátedra, cambiasen a Menéndez Pelayo en muchos aspectos accidentales y limitasen sus actividades. Pero, volviendo a nuestro tema, ¿hemos de admitir también etapas en su teoría sobre la crítica literaria? Sinceramente, no lo creo así. Los principios son los mismos en los escritos de juventud y en los de madurez. Y ello por motivos fáciles de enumerar.

MILÁ Y LAVERDE

Terminado el bachillerato, en junio de 1871, Menéndez Pelayo se matricula en septiembre en la Facultad de Filosofía y Letras de Barcelona. Y allí es alumno dos cursos, y discípulo, toda la vida, de don Manuel Milá y Fontanals. A su lado aprendió a cultivar la sensibilidad, a descubrir el alma poética de las cosas, la armonía del universo, el ejemplo de un maestro sabio y bueno. En 1908 lo declara con voz transida por la emoción: "Recogí de sus labios la mejor parte de la doctrina literaria que durante mi vida de profesor y de crítico he tenido ocasión de aplicar y exponer" (Estudios, *V, 136). García Romero nos ha conservado el recuerdo de una anécdota útil para afirmar, al menos, la continuidad de propósitos de Menéndez Pelayo y la influencia de Milá. Le correspondió disertar, en la cátedra de Estética, sobre el concepto de la belleza desde la idea platónica hasta la armonía viviente de su maestro. Y añade Artigas (7): seguramente aquella lección de cátedra fué el germen de los maravillosos tomos de la* Historia de las ideas estéticas en España. *De Milá proceden, indudablemente, el criterio de que, para juzgar un hecho estético, es necesario partir de una experiencia inmediata, personalísima; la distinción entre moral y arte, entre arte cristiano y arte de los pueblos cristianos; el concepto de armonía, vivo en la creación artística; las ideas sobre la épica y la poesía popular; la crítica serena; el afecto por el romanticismo de Walter Scott (recuérdense los modelos predilectos de Milá—y de Menéndez Pelayo—: Virgilio, Horacio, fray Luis de León, Manzoni, Dante) y el método histórico aplicado con un eclecticismo ejemplar. A la influencia directa en los bancos de aquella clase bulliciosa, que Estelrich y Rubió han evocado con emoción, se uniría después la influencia de los libros fundamentales de Milá. "A través del sepulcro sigue conversando conmigo y alumbrando mi vida con la suave y benéfica claridad de su enseñanza"* (Estudios, *V, 137). Bonilla procuró poner a salvo la originalidad de la crítica de don Marcelino, señalando las diferencias con la de Milá: "Para Milá fué más bien ciencia que arte; en Menéndez Pelayo, por el contrario, predominó el sentido creador y artístico, y esto expli-*

---

(7) *Menéndez Pelayo.* Santander, Aldus, 1927; págs. 29-30.

ca también su más universal influjo" (8). Naturalmente, lo mismo sucede en el aspecto teórico; admitir voluntaria, querenciosamente, un magisterio no significa limitación de la propia personalidad ni plagio.

Por un acaso tan venturoso como el que le condujo a Barcelona, Menéndez Pelayo llega a Valladolid en 1874. En un momento de crisis. Salmerón, catedrático de Metafísica de la Central, había eliminado académicamente, en junio, a todos sus alumnos. "Días de infausta recordación", escribiría al poco tiempo don Marcelino a Rubió. Y en 1877, a Gavica: "Cada vez me felicito más de haberme alejado del señor Salmerón, cuya tolerancia y buenas artes conocía yo entonces como ahora, y lo digo y lo diré cuando sea preciso, sin reparar que mi ex catedrático (a quien no debo agradecimiento alguno, porque no me enseñó nada) esté en el destierro o al frente de una república" (9). En ese verano de 1874 Menéndez Pelayo conoce a Laverde.

Don Gumersindo sintió siempre una gran preocupación por los problemas de preceptiva, y en sus cartas al discípulo llegó a interesar a éste tanto, que juntos decidieron escribir una Retórica y Poética. *No ha sido publicada, a pesar de que arrojaría mucha luz para el estudio de la teoría literaria de Menéndez Pelayo. Don Enrique Sánchez Reyes, director de la Biblioteca del maestro, me ha permitido, hace unos días, leer la copia mecanografiada del manuscrito. Es una obra juvenil, que me propongo estudiar pronto; interesa, sin embargo, como anuncio de trabajos más ambiciosos y revela algunas de las ideas que por entonces preocupaban a Menéndez Pelayo.*

A Laverde, insistimos, le obsesionó la Retórica y Poética. Al empezar sus clases, en el Instituto de Segunda Enseñanza de Lugo, escribió a Isaac Núñez de Arenas en demanda de consejos sobre la asignatura, y en su libro Ensayos (10) *abundan las páginas dedicadas a la misma. ¿Qué opinaba Menéndez Pelayo de la preceptiva al modo tradicional? Consideraba pedante la manía de poner nombres a todo* (Estudios, *V, 336), y refiriéndose, en 1876, a las poesías de Calixto Fernández Camporredondo, añadía: "En los libros de preceptistas y críticos de principios de este siglo que principalmente leyó Camporredondo, échase de menos con frecuencia la verdadera apreciación estética y dase importancia sobrada a ciertos primores de detalle, a ciertos atildamientos de la frase, a ciertas formas de escuela que impiden conocer el intrínseco valor del conjunto y, por consecuencia forzosa, inducen a admirar más lo artificioso que lo espontáneo, lo aliñado que lo sencillo, y a confundir, en hartas ocasiones, la hinchazón con la magnificencia, las amplificaciones palabreras con la sublimidad real, que reside siempre más en el pensamiento que en los vocablos"* (Estudios, *VI, 220). A fines de siglo los manuales de retórica, conjunto de reglas y de ejemplos, empiezan a incluir nociones de estética. ¿Mejora la opinión de Menéndez Pelayo? "En estos últimos tiempos ... las nuevas teorías estéticas, ya triunfantes en las esferas superiores de la enseñanza y en el común sentir de los críticos, han comenzado a penetrar, aunque tibia, perezosa y confusamente, en el recinto antes cerrado de las cátedras de humanidades, formando, a veces, una monstruosa amalgama con lo peor de la rutina antigua"* (Estéticas, *III, 462-463). En otro lugar he historiado el fra-*

---

(8) *Ob. cit.*, pág. 19.
(9) *BBMP*, X, 1928; pág. 336.
(10) *Ensayos críticos sobre Filosofía, Literatura e Instrucción pública españolas.* Lugo, Soto Freire, 1868.

caso de los estudios de preceptiva en los siglos XIX y XX (11); sólo quiero añadir a los testimonios allí citados unas palabras de Leopoldo Alas, testigo de excepcional valía: "Horroriza ... contemplar lo que han hecho en poco tiempo preceptistas y retóricos filósofos de todos los países cultos del hermoso, profundo, espontáneo y libre movimiento del gusto estético y de la reflexión acerca del arte, que fué obra, en estos últimos siglos, de unos pocos genios, ya artistas, ya filósofos" (12). Menéndez Pelayo se suma a esta general protesta contra la preceptiva fría, hueca, de fines del XIX y, desgraciadamente, de nuestro tiempo. Entonces, ¿cómo se explica la colaboración con Laverde en la Retórica y Poética? Tal vez el discípulo pensó que con este manual podría remediarse la difícil situación económica de don Gumersindo y mejorar, al mismo tiempo, algunos capítulos de la preceptiva al uso.

Las discrepancias entre Laverde y Menéndez Pelayo son grandes en teoría literaria. Menéndez Pelayo consideraba, de acuerdo con Milá, imprescindible la lectura de los clásicos, griegos y latinos, para la formación del crítico. Laverde, con apasionamiento ciego, opina de manera totalmente opuesta. Elogia el género bucólico ("retrata al hombre en toda su pureza y sinceridad y a la Naturaleza en toda su sencillez", Ob. cit, pág. 128), admite la poesía didáctica como "fruto legítimo, manifestación espontánea y natural del espíritu humano" (pág. 247) y lo bello como resplandor de lo verdadero (pág. 247); distingue la ciencia del arte sólo por el fondo, no por la forma. Pero la discrepancia fundamental, insisto, es la absurda pretensión de Laverde de aplicar un procedimiento geométrico a la preceptiva: divisiones, divisiones, apartados, apartados. Para cada triquiñuela, su mote, dirá luego Unamuno. Menéndez Pelayo, en su crítica del sistema estético de Krause, apunta certero: "Y no digamos nada del pueril empeño de subdividir y encasillar de un modo semicabalístico los géneros poéticos, como si se tratase de dar reglas para el juego de la lotería" (Estéticas, IV, 274).

Apuntadas las discrepancias en materias fundamentales, hemos de referirnos brevemente a los puntos de vista comunes. En el concepto de literatura española, es decir, de literatura nacional, coinciden Laverde y Menéndez Pelayo (y Milá). Escritores de distinta lengua quedan incluídos en el cuadro de nuestra producción; lo que caracteriza para ambos la literatura de un pueblo es su estilo. "Escribamos nosotros, dice Laverde, conforme en España se ha escrito, y aún se escribe, en latín o en castellano, en portugués o en catalán: nuestro estilo será siempre idéntico en el fondo como sello de nuestra personalidad, esencialmente una en la multiplicidad de sus manifestaciones" (página 70). Valera defendía criterio completamente opuesto: admitía como principio unitario de la literatura la lengua—y dialectos afines—; separaba, así, la portuguesa—y casi la catalana—de la española, y también los escritores hispanorromanos como Séneca, Lucano, Silio Itálico y Marcial. El dato revela la independencia de criterio de Menéndez Pelayo: recuérdese que, en la defensa de su programa de oposiciones, cuya tribunal presidía Valera, se muestra de acuerdo con Laverde y niega el punto de vista del autor de Pepita Jiménez. Coinciden de nuevo Menéndez Pelayo y Laverde en admitir que la historia inmediata ofrece escasas posibilidades literarias; en reconocer en la forma elemento tan esencial—o más, más para Menéndez Pelayo—que el fondo en la

---

(11) "Los estudios de Preceptiva y de Métrica españolas en los siglos XIX y XX", *Revista de Literatura*, VIII, 1955, págs. 22-56.
(12) *Páginas escogidas.* Madrid, Calleja, 1917, pág. 85.

creación artística (pág. 236) y la armonía como principio de ella; en separar la moralidad del género literario (pág. 243); en elogiar las bellezas de la poesía popular (págs. 25-26), la sobriedad del estilo; en la crítica del gongorismo (pág. 35), y en las alabanzas de Feijoo y la escuela catalana—Balmes, Piferrer, Aribáu, Milá—y de Walter Scott.

Con los datos que poseemos ya no resulta problemático decidir cuál de los catedráticos, maestros ejemplares, Milá o Laverde, influyó decisivamente en la teoría sobre la crítica literaria de Menéndez Pelayo. Sin embargo, he creído útil, aunque hemos partido de datos conocidos, recordar que también ideas de Laverde pasaron al sistema de principios que vamos a examinar ahora.

EN MENÉNDEZ PELAYO ¿HAY UN SISTEMA DE CRÍTICA LITERARIA?

Pero ¿hay un sistema? La crítica negativa de la obra de Menéndez Pelayo ha procurado extender la pregunta: ¿responden las distintas series, las antologías, los prólogos, Los Heterodoxos, *los discursos,* La Ciencia Española, *a un plan armónico? Por ejemplo, Gabriel Alomar lanza su dardo, tímido dardo, sobre ese blanco: "Todas las obras posteriores a* Los Heterodoxos *pecaron de incompletas, faltas de proporción y euritmia; tuvieron, en fin, cierta monstruosidad bien propia de la fuerza que las producía, que las producía con el intelecto esparcido a los cuatro vientos del estudio, sin el freno necesario para ordenar y regular el chorro caudaloso de una cultura voraz y una facundia sin tregua" (13). Menéndez Pelayo confesó a Valera que su pensamiento iba más de prisa que su pluma: "Hay algo en mi índole literaria que me aleja de la perfección por la facilidad misma. Y esto a veces me desespera, por lo mismo que siento y admiro la perfección en otros... En prosa comencé por trabajos eruditos, que son mala escuela para formarse estilo" (14). Es evidente el tránsito de la prosa enfática y oratoria—prosa de calidad—de los primeros años a la sencillez última. Los reparos iban más allá, y Menéndez Pelayo tuvo noticia de ellos. "Malo será un libro mío por ser mío, pero nadie me negará que en él doy mucho más de lo que prometo; lo cual será superfluo y monstruoso, pero no deja de ser útil, aun para los mismos que más lo censuren. Y, por otra parte, cierta superfluidad y despilfarro ha sido siempre muy de autores españoles, algo díscolos y rebeldes de suyo contra ciertas prudentísimas leyes de parsimonia y equilibrio. Yo me confieso en esta parte de los más pecadores, aunque siempre estoy formando propósitos de la enmienda para aplacar los iracundos manes de Boileau y de Luzán" (15). Gracián proclamó "la libertad de ingenio" como rasgo característico de España, y "la impaciencia", tacha de españoles. Recordemos todavía un testimonio de extraordinario valor: Francisco de Medina, en el prólogo a las obras de Garcilaso anotadas por Fernando de Herrera, afirmaba: "En los más [de los poetas] ái agudeza, don propio de los españoles, i, en los mejores, buena gracia en el dezir; con todo, bien se echa de vêr que derraman palabras ver-*

---

(13) *La formación de sí mismo (El diálogo entre la Vida y los Libros).* Madrid, Caro Raggio, 1920, págs. 174-75.

(14) *Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo.* Madrid, C.I.A.P., 1930, páginas 95-96.

(15) *Estéticas,* V, 164.

tidas con ímpetu natural, antes que assentadas con el artificio que piden las leyes de su professión. Las cuales o nunca vinieron a su noticia o si acaso las alcançaron, les pareció que la esención de España no estava rendida a sugeción tan estrecha" (16). En el caso de Menéndez Pelayo, las críticas—que a veces tratando de un tema, otros le distraían—no están justificadas. Naturalmente, cuando empieza a escribir es el primero que recorre muchos caminos y tiene que perderse por meandros de ancha curva para llegar a cauces desconocidos. Compárese cualquiera de los prólogos suyos de NBAE con cualquiera de los prólogos de la venerable BAE. ¡Qué diferencia de estilo y de método! No critiquemos a Menéndez Pelayo por esas digresiones: nos ha regalado así provincias enteras de nuestra historia literaria (Dámaso Alonso lo ha reconocido en páginas recientes).

Pensaba, y tenemos testimonios de ello, escribir la historia de la literatura española de manera sistemática. "Ya gracias a Dios, anuncia a Miguel Antonio Caro en julio de 1882, terminó la fatigosa labor de Los Heterodoxos. *Ahora nada hago sino descansar y leer, y así pasaré algunos meses. Pero siempre me bulle en la cabeza el pensamiento de comenzar a trabajar seria y detenidamente en la historia de la literatura española. A ello estoy obligado, en cierta manera, por mi puesto oficial de catedrático. La* Historia de las ideas estéticas en España, *que quizá habrá visto usted anunciada en las cubiertas de* Los Heterodoxos, *va a ser la introducción natural a la historia de la literatura. Primero, el examen de las teorías; luego, el de los hechos" (17). A pesar de las murmuraciones de los compañeros de claustro o de críticos mordaces, que los habría, naturalmente, en aquel como en este tiempo y en todos, un año después le asaltan dudas y vacila antes de emprender el trabajo: "Quizá diga la gente que yo, que por obligación la enseño, no la he escrito todavía, o por pereza o por no servir para el caso. Y la verdad es que no he puesto mano en ella por el deseo de hacerla buena y completa y por los enormes trabajos e investigaciones preliminares que exige. Yo creo, sin jactancia, haber visto tanto número de libros españoles raros como el que haya visto más en esta generación, y así y todo tiemblo antes de escribir la historia, y cuando la haga, lo haré a pedazos."*

A estos escrúpulos, insólitos en aquella época y todavía en la nuestra, hemos de unir preocupaciones de otro género en teoría literaria. ¿Por qué Menéndez Pelayo no expuso sistemáticamente sus ideas? La causa es bien sencilla: la muerte desbarató el proyecto de unos capítulos en la Historia de las Ideas Estéticas, *lugar a propósito para dicha exposición. "Toda preceptiva o toda colección de reglas técnicas—afirma el maestro—supone una filosofía del arte, una estética general, que nunca deja de existir, aunque el preceptista lo ignore." He ahí tal vez la causa de que olvidara pronto el manuscrito redactado con Laverde y la espera, tan larga, hasta darle forma definitiva. ¿Forma definitiva? Pero ¿es posible sistematizar algo tan vivo como la teoría literaria en un corpus doctrinal más o menos rígido? Menéndez Pelayo fué enemigo de esas enciclopedias cerradas. Y lo manifestó sin rodeos al tratar de Lessing: "Lessing es el espíritu de la crítica encarnado y hecho hombre, es decir, todo lo contrario del espíritu dogmático y cerrado y todo lo contrario también del espíritu escéptico. Nadie le igualó en codicia de saber y en firmeza indagato-*

(16) Sevilla, Alonso de La Barrera, 1580, pág. 5.
(17) *Menéndez Pelayo y la Hispanidad. Epistolario.* Santander, Bedia, 1955, página 218.

ria y analítica, pero nunca quiso fundar, e hizo bien, sistema alguno, contentándose con examinar todas las cosas y lanzar sobre todo espíritu despierto los que él llamaba fermenta cognitionis" (Estéticas, *III, 88).*

He aquí una lección bien aprendida por Menéndez Pelayo de los labios de Lloréns y de Milá, Rubió y Lluch, en su interesante artículo "Algunas indicaciones sobre los educadores intelectuales y las ideas filosóficas de Menéndez Pelayo" (RABM, *1912, 22-59), resumió, con gran acierto, los principios fundamentales de Lloréns. La protesta, por ejemplo, de Lloréns contra los sistemas apriorísticos, rígidos, inflexibles, encuentra eco en Menéndez Pelayo: "Como alma de todo esto [la filosofía de Lloréns] una velada y modesta aspiración metafísica, que no cristalizó nunca en forma cerrada, pero que fué, por lo mismo, eficacísima como estímulo de pensamiento y germen de libre educación en espíritus muy diversos"* (Estudios, *V, 136). Las ideas que vamos a exponer aquí constituyen, por voluntad de Menéndez Pelayo y por voluntad del Destino, el plano de una obra truncada. Conviene recordarlo para que no se le reproche pobreza de horizontes y olvido de temas.*

LA CRÍTICA. TIPOS DE CRÍTICA

La última prueba de las oposiciones a la cátedra de Historia crítica de la Literatura española realizadas en 1878 incluía la defensa del programa. Afortunadamente, conservamos las notas de Menéndez Pelayo. En ellas hay una clara definición de los tipos de crítica literaria y del método que don Marcelino aconsejaba seguir. Parte de la crítica como facultad inexcusable para cualquier empresa: "Sin crítica no hay historia ni ciencia alguna de provecho" (Estudios, *I, 3). E inmediatamente de sentar el principio, lo pone en práctica al trazar los límites de la asignatura, en disconformidad con las ideas de don Juan Valera, presidente del tribunal.*

De entrada, rechaza las actitudes extremas en que su época había caído: la crítica puramente formalista y la crítica trascendental, en dos tendencias: grandes síntesis históricas, inauditos descubrimientos estéticos. Sobre dos blancos dispara Menéndez Pelayo: Taine y las vaguedades introducidas en España a partir de 1874 (con el avance de algunos prerrománticos), al amparo del nombre de Krause: "No es acertado considerar al autor fuera de su época, pero aún es más dañoso anular su personalidad y convertirla en eco, reflejo o espejo *de una civilización. El juicio-sentimiento de lo bello y la apreciación histórica deben caminar unidos. En medio de tanto escarceo y divagar inútil ha logrado la estética moderna asentar buen número de principios fecundos y razonables, que, lejos de oponerse al examen detenido de las formas exteriores (mero desarrollo de la forma interna), contribuyen a que éste se haga a mejor luz. Por otra parte, el desarrollo de los estudios históricos ha hecho notar infinitas relaciones entre el arte y las demás actividades humanas, que, naturalmente, se completan y explican. De aquí la necesidad del criterio histórico al lado del estético. Según el período que se estudie, debe predominar el uno o el otro. Las producciones de la Edad Media, v. gr., suelen tener más interés arqueológico e histórico que propiamente estético"* (Estudios, *I, 12-13). No olvidemos la definición de Menéndez Pelayo de literatura: "ciencia de la belleza traducida y realizada por medio de la palabra"* (Estudios, *I, 4). Como expresión formal de belleza, el hecho literario exige al crítico que valore ese*

aspecto; como realidad lingüística, el hecho literario se da en un tiempo y en un lugar concretos, y de ahí el concurso del método histórico para apreciarlo.

Atacado su programa, Menéndez Pelayo salió en defensa propia en unas cuartillas memorables. Insiste en los dos tipos de crítica, histórica y estética: "Aquí tenemos que aplicar las dos. El acto de apreciación de la belleza es mixto. Encierra un juicio y un sentimiento. No conviene dar demasiado predominio al elemento afectivo ni al discursivo. El crítico ha de tener, si no facultades artísticas, por lo menos análogas a las artísticas; debe penetrar en la génesis de la obra y ponerse, hasta cierto punto, en la situación del autor analizado. Puede faltar al crítico el talento de ejecución; pero no, en manera alguna, otras condiciones. El juicio ha de ser formal, propio y espontáneo, si vale la frase" (Estudios, *I, 69). ¿De dónde tomará el crítico los elementos necesarios para enfrentarse con la novela, la poesía o el drama? Menéndez Pelayo, enemigo de los sistemas, concede, naturalmente, que el ejercicio crítico supone una actitud, una toma de posición frente a algo. Y esa actitud es fruto "del estudio del mundo, de las cosas humanas, de la comparación de los modelos y de una teoría formada, ya* a priori, *ya* a posteriori, *y como efecto de esa comparación"* (Estudios, *I, 69). No hemos de ver en este párrafo una contradicción a lo dicho antes. La crítica sin principios caería en el vago impresionismo, en la subjetividad confusa y cegadora.*

LOS DOS GRANDES TIPOS DE CRÍTICA LITERARIA EN SU TIEMPO

El siglo XIX acaba de descubrir el éxito del método experimental aplicado a la indagación por las ciencias naturales, y las del espíritu, que tan fácilmente se contagian, con cierto infantil regocijo aplican también ese método a sus parcelas. Así la lingüística. El descubrimiento del sánscrito y de las semejanzas entre esta lengua y otras bien conocidas, el latín y el griego principalmente, favoreció el apogeo de la etapa comparatista. Se habla de leyes; se pasa, por una metáfora peligrosa, a creer que las lenguas evolucionan según principios fisiológico-físicos. La historia de la lingüística—como toda historia, juego de fuerzas encontradas—cambia pronto de rumbo. Humboldt lleva las aguas por el buen camino y concibe el lenguaje como actividad y no como producto. En crítica literaria, el proceso sigue la misma curva. La novela, el drama o la poesía son hechos contingentes, escritos por un hombre histórico, social; exigen una interpretación y, por último, un juicio objetivo. Carloni y Filloux (18) remontan a Madame de Staël y a Barante las primeras noticias de este criterio, pero es Villemain, con todo su relativismo, el precedente inmediato de Taine. Taine decide el triunfo momentáneo de la escuela: "La méthode moderne que je tâche de suivre consiste à considérer les oeuvres humaines en particulier comme des faits et des produits dont il faut marquer les caractères et chercher les causes, rien de plus. Ainsi comprise, la science ne proscrit ni ne pardonne: elle constate et elle explique... Elle fait comme la botanique qui étudie avec un intérêt égal, tantôt l'oranger et tantôt le sapin, tantôt le lauriel et tantôt le bouleau: elle est elle-même une sorte de botanique appliquée, non aux plantes, mais aux oeuvres humaines" (19). En contra de estos

---

(18) *La critique littéraire.* París, Presses Universitaires de France, 1955, página 36.

(19) *Ob. cit.*, págs. 37-38.

principios, tan claros y lógicos, la teoría literaria de Taine carece de la rigidez y objetividad pretendidas. Y su propio discípulo, Emilio Hennequin, se desmandará pronto. (Menéndez Pelayo, en carta a Farinelli, 20 de septiembre de 1908, manifiesta su opinión sobre el crítico francés: "Pensador superficial, a pesar de su aparente rigor científico, y hombre que sentía muy poco el arte, a lo menos con emoción honda y sincera, aunque intenta disimularlo con la monótona brillantez de su estilo") (20).

Desde su banco de opositor, el maestro se revuelve contra el positivismo: "Ha de haber principios en la crítica, so pena de reducir ésta a impresiones subjetivas; pero los principios solos no bastan, por su carácter vago y de generalidad. Las reglas son más bien negativas que positivas" (Estudios, *I, 68). Y antes: "El desarrollo estético influye y es influído por el social: unas veces le guía y otras le tuerce; en ocasiones viene a ser un reflejo, sin que sea fácil decidir* a priori *si es mayor la influencia de la sociedad en los libros o de los libros en la sociedad. Si de algo conviene huir en crítica es de ese afán de considerar encerradas todas las fuerzas vivas de un pueblo en una unidad panteística, llámese* estado, genio nacional, índole de raza" (Estudios, *I, 4). Y destruye el predominio de la inteligencia fría, lógica, al modo que Taine postulaba, con esta afirmación lapidaria: "La apreciación estética no es, en manera alguna, un acto puramente intelectual"* (Estudios, *I, 68).*

No olvidemos tampoco las páginas del Ultílogo de Horacio en España. *En ellas, con claridad no igualada en otras, aunque con apasionamiento indiscutible, Menéndez Pelayo plantea crudamente el problema: la crítica fluctúa entre dos posiciones extremas, falta de un método seguro: "Unos han dado en considerar las obras artísticas como mero producto de una civilización y* reflejo *o* espejo *de un estado social, y en vez de preguntar:* ¿Esto es bello?, ¿lo es en el conjunto?, ¿lo es en los pormenores?, ¿en qué estriba su mérito?, ¿cuáles eran las condiciones geniales del autor?, ¿cómo se fué perfeccionando y desarrollando su ingenio?, *preguntan con énfasis:* Este poeta, ¿es el órgano de su nación?, ¿refleja bien el estado moral de su época? *Y si les parece que no, le dejan a un lado, aunque sus cantos sean perfectísimos y abunden en ellos las bellezas como en Castilla los trigos. Y si les parece que sí, convierten al autor en una especie de máquina movida por influencias de acá e influencias de allá, influencia del clima, de la raza, de la lengua, del suelo, de las aguas, de los aires, de los alimentos, ... de todo cuanto Dios crió, menos del ingenio del pobre artista, cuya personalidad desaparece y es absorbida en ese océano de ideas, o anda como el alma de Garibay, esperando turno para bajar a los infiernos o subir al cielo. Y esperará inútilmente, pues no la han de querer en ningún paraje, dado que el crítico se guardará muy bien de decirnos si el autor es bueno o malo, y por qué; cuestiones indiferentes al lado de las* influencias, órganos, espejos y reflejos; *sin tener en cuenta que se puede ser excelentísimo poeta sin ser* reflejo *ni* espejo *de nada, como no sea de la propia fantasía y del propio sentimiento, más o menos modificado por la educación más o menos literaria" (21). Quitemos a estas palabras el arrebatado ímpetu, la ingenua ironía, y habremos llegado a una conclusión evidente: Menéndez Pelayo se aparta del método histórico puro porque éste anula la grandeza del genio y nos presenta la obra artístico-literaria como resultado de un crucigrama múltiple. Se sitúa así en la línea tradicional de nuestro pensamiento,*

---

(20) *BBMP*, XXIV, 1948, pág. 255.
(21) *Bibliografía hispano-latina clásica*, VI, págs. 519-520.

de nuestra manera de ser: la espontaneidad, tan certeramente estudiada por Menéndez Pidal en sus distintas manifestaciones: verso amétrico, asonancia, descuido de los autores extranjeros, improvisación, variedad de géneros en un mismo autor, el arte como impulso vital, agudeza ingeniosa, polimetría. Y merece cita aparte: abundancia de crítica personalista, avinagrada y melancólica, como diría Mairena; pero no de escuela. En España falta una auténtica didáctica literaria, porque la improvisación y la espontaneidad que Menéndez Pelayo valoraba frente a la crítica histórica han rechazado, en parte, ese género.

Pero Menéndez Pelayo se vuelve contra un nuevo frente: "Las manías estéticas, mil veces más censurables, pues al cabo siempre enseña algo acerca del escritor y de la época el estudio de las influencias; pero ¿qué ha de enseñar cierta casta de estética sino a perder y estragar el gusto con ridículas pedanterías y a discutir eternamente sobre cosas que no se conocen o se conocen mal? ¿Qué han de decir de la belleza unos hombres que comienzan por destrozar el estilo y la lengua en sus discursos, pesados, impertinentes y empalagosos, en vez de escribir de tan altas materias con la artística perfección platónica o con la de León Hebreo, Castiglione y nuestros místicos? ¿Cómo he de creer yo que la Venus Urania ha aparecido sin cendales ante esos sabedores de estética, llenos de Hegel, de Vischer y de Carrière, que en vez de preguntar, como el sentido común y los antiguos: ¿esto es bello?, ¿por qué?, proponen y no resuelven jamás problemas de esta guisa: ¿esto es idealista o realista?, ¿están armonizados lo subjetivo y lo objetivo bajo un principio superior?, la idea ¿ha llegado a encarnarse en la forma pura desde el primer momento de la inspiración?, ¿cuántas finalidades podemos distinguir en esta obra?, ¿cuál es su sentido esotérico? Y luego nos reímos de don Hermógenes cuando defendía El Gran Cerco de Viena por haber, en aquella obra famosísima, prótasis, epítasis, catástasis, catástrofe, peripecia y anagnórisis! Y, sin embargo, era mala, como puede ser malísima, detestable, una obra muy idealista o muy realista, en que se armonicen lo subjetivo y lo objetivo, y se compenetren la idea y la forma, y haya gran lujo de finalidad y de sentido esotérico. Desengañémonos: el que, a su modo, no siente y percibe la belleza, no nació para comprenderla" (22). La cita, muy larga, ilustra suficientemente la oposición de Menéndez Pelayo contra los seguidores de la filosofía alemana, mal conocida por él entonces.

Entre los varios tipos de crítica que distingue—bibliográfica, al modo de Nicolás Antonio; formalista o externa; estética, de cuño alemán; filosófica, derivada de Hegel; histórica y analítica, Grimm, Diez, Paris, Meyer—no se inclina por una determinada, sino por una solución intermedia, de acuerdo con la actitud ecléctica catalana. "Yo he procurado evitar los inconvenientes de todos estos sistemas. Tengo principios estéticos; procuro, además, poner la historia literaria dentro de la historia social, pero no traigo un sistema a priori que me empeñe en aplicar a todo, aunque los hechos lo resistan. Sin hechos que juzgar, no se puede hacer juicio" (Estudios, I, 72). Y remacha su actitud ecléctica con estas palabras: "La crítica no es alta ni baja; la crítica es una, pero compleja; abraza la crítica externa o bibliográfica, la interna o formal, la trascendental, la histórica; cualquiera de estas partes que falten, el estudio será incompleto" (Estudios, I, 70).

En resumen: Menéndez Pelayo adopta, en cuanto a las clases de crítica, un

(22) *Ob. cit.*, págs. 520-521.

eclecticismo amplio; su método, sin embargo, puede considerarse como fusión, en primer término, del sentido estético y del sentido histórico.

CONDICIONES DEL CRÍTICO

Dejemos a un lado el problema de si la crítica constituye o no un acto creador—Menéndez Pelayo se inclinaba, indiscutiblemente, hacia aquella postura—. ¿Qué condiciones debe reunir el crítico, según el maestro? No una, sino muchas veces las enumeró: intimidad con el arte; amarle por sí mismo; sencillez y sosiego como requisitos para entrar en la belleza; ejercitar en sí propio la fantasía artística; avezarse a la comparación, al análisis y a los procedimientos técnicos en una de las artes para conocer íntimamente el milagro creador (Estéticas, *IV, 276). Esta opinión justifica sus elogios, con reservas, de la crítica de los artistas. En el prólogo a* Del Siglo de Oro, *de Blanca de los Ríos, reconoce que escribir en verso antes que en prosa no es mala preparación para juzgar los versos ajenos* (Estudios, *III, 7). Y en su conferencia sobre Quintana como poeta lírico, añade: la crítica de Quintana "tiene la ventaja que tiene siempre la crítica de los artistas, es decir, el no ser escolástica, el no proceder secamente y por fórmulas, el entrar en los secretos de composición y de estilo, el reflejar una impresión personal y fresca"* (Estudios; *IV, 236). Elogios con reservas: el artista enjuicia con apasionamiento y mejor aquello que menos se aleja de sus gustos y obra propia; así le sucede a Quintana. Recuérdese que Menéndez Pelayo nunca renunció a su condición de artista en el ejercicio crítico.*

Ya tenemos al crítico ideal—luego añadiremos otras virtudes para serlo— frente al poema esquivo o el drama aterrador. Federico García Lorca comparaba el momento de la creación, ese levar anclas hacia la sorpresa, con una cacería nocturna. El crítico ante la obra se encuentra en situación parecida. ¿Qué caminos le sirven para acercarse a ella? Menéndez Pelayo señaló cuatro etapas en la actividad crítica: análisis, descripción, clasificación y juicio. "Su oficio es desmontar las piezas de la máquina, traducir en idea lo que el poeta expresó en forma, reconstruir de un modo reflejo lo que vió el poeta entre los esplendores de una iluminación cuasi extática" (Estudios, *IV, 347-348). Necesitamos hacer un alto para preguntarnos qué entiende Menéndez Pelayo por forma. En realidad, el concepto escolástico aplicado a la creación literaria: "La facultad, si no creadora, ordenadora, que encadena en una original disposición las ideas, y forma con ellas una trama que llamamos* sistema" (Ciencia Española, *II, 370). El poeta parte de la intuición constante de la forma: "una producción tan noble como ésta [la literaria] no ha podido ser nunca irracional o irreflexiva, ni es, como hoy se dice, un producto de* cerebración inconsciente; *pero la iluminación estética es tan rápida, que la mayor parte de los artistas no sabrían decirnos por qué han seguido un camino con preferencia a otro. Todo pasa en el augusto laboratorio de la mente por reacciones que todavía no han sorprendido los ojos de los mortales. Sólo el genio científico unido al genio artístico, en Goethe, llegó a vislumbrar algo"* (Estéticas, *II, 266). Menéndez Pelayo salva al poeta del iluminismo platónico; crea por intuición, pero no inconsciente. El camino del crítico es inverso al del poeta: raras veces la inspiración genial le ayuda; sólo por un trabajo reflexivo y verdaderamente científico consigue reconstruir la obra del artista y formular sus leyes con más claridad y precisión que él mismo que la ha ejecutado.*

¿Nos encontramos, de golpe, con un problema vivo, actualísimo? ¿Es posible un conocimiento científico de este poema concreto, de Salinas o Antonio Machado, en cuanto organismo único? No confundamos los términos: Menéndez Pelayo emplea la palabra estilística *con una acepción diversa a la nuestra. Devoto, recientemente, ha distinguido con claridad los campos de la estilística y de la crítica literaria: la estilística proporciona a la segunda datos a partir de la forma; con esos datos y otros de muy diversa índole, el crítico formula un juicio valorativo. Hemos vuelto al punto de la preceptiva clásica, al de Menéndez Pelayo: crítica es juicio de valor.*

Fijémonos en otro punto menos oscuro. ¿Qué obras tendrá en cuenta el crítico? Chaignet, mediado el XIX, opinaba "que todo hombre es artista, y que lo es desde el momento en que habla, porque el lenguaje implicaba una creación estética, una expresión, una forma plástica y concreta". Menéndez Pelayo, al tratar de Chaignet, protesta indignado: "Esto es extender viciosamente el sentido de las palabras y dar al lenguaje, *signo colectivo y en gran parte impersonal y fatal, un valor de creación y de actividad libre que sólo alcanza cuando el verdadero artista le maneja de un modo consciente y reflexivo"* (Estéticas, *V, 73). Encontramos en Croce una actitud parecida, si no idéntica, a la de Chaignet. Para Croce, lo estético es el más alto, el único de los valores del lenguaje. La escuela ginebrina, con Bally al frente, separó de nuevo "l'emploi du langage par un individu dans les circonstances générales et communes imposées à tout un groupe linguistique, et l'emploi qu'en fait un poète, un romancier, un orateur" (23). ¿Influyó Croce en el ideario de Menéndez Pelayo hasta rectificarlo? Una carta fechada el 4 de septiembre de 1902 nos inclinaría a ello: "Lo que me agrada más es la luminosa idea de que la lingüística, en sus determinaciones más elevadas, llegará a confundirse con la estética. Creo, en efecto, que la estilística bien entendida, y no como suele practicarse todavía, es el puente tendido entre ambas ciencias. Espero que algún día han de recogerse los frutos de un concepto tan fecundo" (24).*

Recordemos la definición de literatura: "ciencia de la belleza traducida y realizada por medio de la palabra". Aquí el texto no tiene sentido equívoco. No incluye Menéndez Pelayo entre las obras literarias aquellas en que no predomine el elemento estético; las científicas, por ejemplo, aunque vacile en alguna ocasión. ("¿Ha de abrazar también la historia de la ciencia? En parte, sí: 1.º Porque la literatura abraza no sólo las obras en que el elemento estético es el dominante, sino también aquellas en que está como subordinado a otros de utilidad más práctica y directa. 2.º Porque ¿adónde iría el sentido íntimo si sólo la forma poética se estudiase?" Estudios, *I, 72-73.) Se sobrentiende que la actividad del crítico recaerá en las obras que, tradicionalmente, han sido consideradas como literarias.*

EL ESTILO DEL CRÍTICO

El estilo de Menéndez Pelayo no ha sido estudiado todavía con extensión y detenimiento: vive los últimos años del XIX, años de retórica. En política: parlamentarismo; en literatura: Pereda, Alarcón, Blasco Ibáñez; en poesía:

---

(23) *Traité de stylistique française.* París, C. Klincksiek, 1951, I, pág. 19.
(24) *BBMP*, VII, 1926, pág. 193.

Quintana, Núñez de Arce; en pintura: cuadro histórico. El 98 terminará con el estilo hinchado, los gerundios, los relativos en cadena, el párrafo vacilante, complejo; cortará el período caudaloso, con puntos y puntos y coma, en oraciones simples. Menéndez Pelayo, nacido en un medio retoricista, pasó de los párrafos-olas al estilo sobrio, sencillo de los últimos años. En Los Heterodoxos, *obra juvenil, encontramos perdido un elocuente elogio del principio de Juan de Valdés—escribo como hablo—, "admirable principio—comenta don Marcelino—que vale él solo más que muchos tratados de teoría literaria" (III, 213). Si entre la idea y la frase, apunta en el mismo sitio el maestro, no existe una íntima correlación, se cae en la retórica. Aquí la palabra está cargada de un claro matiz peyorativo. Conservamos un texto que ilustra el tránsito indicado, desde el modo retórico de los primeros años a la sobriedad última. En la advertencia a* Los Heterodoxos, *fechada aquí, en Santander, en 1910, Menéndez Pelayo nos confiesa: "Para mí, el mejor estilo es el que menos lo parece, y cada día pienso escribir con más sencillez; pero en mi juventud no pude menos de pagar algún tributo a la prosa oratoria y enfática que entonces predominaba."*

Conocidas, a grandes rasgos, sus preferencias, ¿qué condiciones juzga que debe reunir el estilo del crítico? En primer término, entusiasmo, arte: "Sin el dulce calor del entusiasmo, sin el aliño de las buenas letras, que dan cierta distinción aristocrática al estilo, no hay escritura legible para quien sea meramente hombre de gusto. Ni la severidad del método histórico ni los hábitos más rígidos de educación mental se oponen a esto. Antes, por el contrario, reclaman el concurso de todas las facultades humanas para que el proceso crítico llegue a madurez y se realice en su integridad" (Estudios, *III, 6). Y en su discurso de contestación al de ingreso del P. Mir en la Academia Española (1887), manifestó claramente los mismos conceptos: "El escribir bien, en su sentido más profundo, esto es, el escribir conforme a la realidad, conforme a lo que las cosas son y conforme se reflejan en el espíritu libre y purificado de las nieblas de la pasión, no es solamente acto literario, sino acto y obligación moral"* (Estudios, *V, 25). Resumamos: sobriedad, precisión, armonía entre la idea y la frase, forma artística. También aquí, como era de esperar, Menéndez Pelayo continúa la línea de nuestros escritores castizos, tradicionales.*

OTRAS CONDICIONES DEL CRÍTICO

Formación filosófica y filológica. En sus escritos de primera época, hasta 1890 aproximadamente, Menéndez Pelayo se interesa por la filosofía, al menos, en el aspecto histórico. Siempre mantuvo que sin filosofía—especulativa y práctica—cualquier actividad carece de fundamento. La del crítico, también. En carta a Pidal, desde Florencia (13 de abril de 1877), manifiesta: "Hasta hoy no se ha entendido bien la historia de nuestra literatura por no haberse estudiado a nuestros teólogos y filósofos" (Ciencia Española, *I, 307). Si la crítica literaria es, ante todo, un juicio de valor, sin principios de raíz filosófica, más o menos concretos, reflejo de una actitud o sistema de actitudes, difícilmente el crítico podrá oponerse a la obra. "Al crítico y al historiador literario toca investigar y fijar, estén escritos o no, los cánones que han presidido al arte literario de cada época, deduciéndolos, cuando no pueda de las obras de los preceptistas, de las mismas obras de arte, y llevando siempre de frente el estudio de las unas y el de las otras. Pero entiéndase siempre que estos*

cánones no son cosa relativa y transitoria, mudable de nación a nación y de siglo a siglo, aunque en los accidentes lo parezcan, sino que, en lo que tienen de verdadero y profundo, se apoyan en fundamentos matemáticos e inquebrantables, a lo menos para mí—termina Menéndez Pelayo—, que tengo todavía la debilidad de creer en la Metafísica" (Estéticas, *I, 5).*

Si Menéndez Pelayo consideraba indispensable una actitud filosófica para el ejercicio crítico, no daba la misma importancia a la filología. Los procedimientos filológicos "en España no se aprenden ni se enseñan, a lo menos oficialmente, en ninguna parte, como no sea en algún rincón de la desierta Escuela de Archiveros" (Estudios, *I, 176). No puede extrañarnos su poca estima de las técnicas filológicas. Conoce las obras de Diez y de Grimm; admira, en los últimos años, el magisterio de Menéndez Pidal; pero, humanista al estilo clásico, al estilo de Camús, ve en los textos algo más que fonética, morfología o sintaxis. El comentario filológico no le atrajo nunca; lo consideraba frío, deshumanizado* (Estudios, *V, 71). En un rápido balance subordinó la crítica histórica y la crítica gramatical—o filológica—a la estética. "Este género de crítica no está al alcance de todo el mundo, y la otra, es decir, la meramente histórica (no menos que la gramatical), puede ser comprensible para el entendimiento más burdo"* (Estudios, *I, 383). Hoy Menéndez Pelayo habría rectificado su opinión: la crítica literaria descansa en la gramática casi siempre; sin su concurso—la estilística comienza donde termina la gramática, dice Hjelmslev—, caería en el impresionismo o en la subjetividad, estéril muchas veces.*

Ecuanimidad, tolerancia. Se ha hablado de la intolerancia de Menéndez Pelayo. Distingamos: el maestro fué intolerante, porque tenía que serlo, en religión y en política—recuérdese: Heterodoxos, *IV, 410—; en el campo literario rectificó siempre que lo creyó conveniente. Su crítica pocas veces es acre, y nunca fruto de resentimiento. La crítica española, decíamos, es crítica de palo y bombo; desemboca en el ataque personal, propio de almas mezquinas. Menéndez Pelayo pide al crítico imparcialidad, cortesía, mesura. Camilo Pitollet, hispanista francés, molestaba al maestro con comentarios de dudoso gusto, expuestos en estilo petulante. En cierta ocasión le envió, con destino a la* Revista de Archivos, *una reseña en que no salía bien parado Rodríguez Villa, amigo íntimo de Menéndez Pelayo. Don Marcelino pensó destinarla a la carpeta en donde casi todas las revistas condenan lo impublicable. Pero Pitollet insistía, y cada vez con más apremio. Menéndez Pelayo le contestó, por fin, el 22 de abril de 1906, con unas palabras que nunca deberá olvidar el crítico: "Ciertas intemperancias de estilo en la crítica suelen agriar los ánimos sin provecho de la ciencia ni de nadie. Todo puede decirse con términos mesurados y corteses, y de tal modo, que los autores censurados queden agradecidos al crítico. Todos hemos pecado más o menos en esta severidad juvenil, pero llega cierta edad en que se vuelve uno duro e inflexible juez de las obras propias y muy indulgente con las ajenas... Las letras humanas deben ser lo que su nombre dice: han de servir para hacer más humanas y apacibles, no más duras y ásperas, las relaciones entre las gentes" (25).*

Sentido artístico. Menéndez Pelayo, erudito—y aquí el río de las anécdotas se desborda caudaloso—, no se resignó a reunir noticias, a extractar párrafos interesantes y a publicar, sin notas, documentos. Consideraba la erudición etapa previa, indispensable, para la crítica histórica y ciertas modalidades de la lite-

---

(25) *BBMP*, XXV, 1949, págs. 251-52.

raria, pero sólo etapa previa. Sin intuición y sentido artístico, sus obras no habrían alcanzado el éxito que consiguieron en su tiempo y consiguen en el nuestro. Menéndez Pelayo, además de ser el primer erudito que España ha tenido, era, sobre todo y ante todo, artista soberano de la crítica estética, afirma Menéndez Pidal. Dámaso Alonso recordaba hace unos meses la impresión que le produjo la lectura del capítulo de la Antología de líricos *sobre el Arcipreste; la imagen que yo tengo—decía Dámaso Alonso—de Juan Ruiz la saqué de esas páginas iluminadoras, inolvidables. ¿Cuántos no podrían—no podremos—afirmar lo mismo? Y es que Menéndez Pelayo, en grandes síntesis, valorando el lado útil, imperecedero, supo salvar del olvido autores, obras, épocas.*

He intentado revivir uno de los aspectos fundamentales de la actividad de Menéndez Pelayo: su formación de crítico, las influencias de maestros y de amigos, la presión del ambiente, sus dudas y tanteos teóricos y las condiciones que consideraba imprescindibles para el ejercicio de la crítica: intuición, simpatía, poder de síntesis, gusto selecto, método histórico y estético, sentido artístico, familiaridad con los modelos y las técnicas, espontaneidad en el juicio, formación filosófica traducida en un sistema cordial, estilo sencillo, preciso. En los momentos actuales, cuando otras ciencias amenazan el porvenir de la crítica literaria, el recuerdo de Menéndez Pelayo, maestro pacífico y no mito banderizo, puede ser eficaz; su preceptiva, incompleta, es una llamada a la buena voluntad y al deseo de acercarnos al milagro de la belleza. Si mis palabras moviesen a alguno a leer y releer, con sosiego y noble intensión, esos preceptos y, más adelante, a ponerlos en práctica, no habrían sido inútiles.

Alfredo Carballo Picazo.
Rey Francisco, 17.
MADRID.



Sección de Notas

PINTURA SUIZA CONTEMPORANEA

Por razones obvias, la última exposición presentada en Madrid de pintores suizos contemporáneos no podía ser estrictamente exhaustiva. Sin embargo, con un poco más de rigor, tal vez pudo haber alcanzado el grado de *documental*. Apenas unos nombres, muy pocos, hubiesen bastado para hacer la luz en algunas interrogantes, e incluso para establecer los eslabones precisos, allí donde se advierten saltos y discontinuidades.

Para que la exposición hubiese resultado *documental* habría sido necesaria, por ejemplo, la inclusión de quien a todas luces tenemos que considerar como el responsable más directo de toda la pintura suiza contemporánea: Ferdinand Hodler. Cierto que las exposiciones de esta clase tienen que comenzar por imponerse previamente un límite en el tiempo, pues toda pintura tiene antecedentes inmediatos y no puede prolongarse hasta el infinito la ley de las adyacencias históricas. Sin embargo, para el caso concreto de Ferdinand Hodler y Suiza, posiblemente ningún arte nacional europeo puede presentar, sintetizado en una sola personalidad, un germinal comienzo tan nítidamente diferenciado.

Hodler, en los tiempos epígonos del impresionismo, y cuando todo el arte europeo estaba condicionado por aquella sacudida, representa insólitamente—y esto es muy sintomático—la posibilidad de delimitar a los objetos de su ámbito envolvente, aislándolos en la cárcel de un escueto linealismo. Es evidente que, con esta actitud, Hodler se colocaba de espaldas a ese soplo de Francia que traía la corriente de la época. Lo cual hubiera carecido de toda trascendencia si no fuera porque esta actitud se proyecta sobre toda la pintura que había de sucederle. El fructífero magisterio de Francia no podía, claro está, haber sido desoído en Suiza; pero, sin embargo, la característica primordial de la pintura helvética es la de acusar mucho menos que la de cualquier otro país el choque de las modernas sugerencias francesas. No se entienda por esto que Suiza no ha puesto al día sus corrientes pictóricas, sino, tal vez, que las puso al día de acuerdo con corrientes más bien ger-

mánicas o, en todo caso, italianizantes. Se trata de una especial agudización de los sentidos para las actitudes nórdicas.

La pintura suiza se corresponde, más o menos, con la idea que tenemos de lo que debe ser el arte de un país en equilibrio y sin grandes desasosiegos. La armoniosa convivencia de sus tres nacionalidades se corresponden también con la convivencia de las tres corrientes genealógicas de su arte: la germánica, la italiana y la francesa.

Hablamos de "pintura de un país en equilibrio". En efecto, pintura ni demasiado lanzada a esa búsqueda, insensata en apariencia, que en definitiva es la madre de los descubrimientos imprevistos, ni demasiado inhibida de las corrientes generales que modelan y conforman el moderno arte de Europa. ¿Podría hablarse de *una entente de los grupos de cultura?* Lo cierto es que cuando apunta un brote de dirección expresionista, una especie de poder moderador, de procedencia italiana o tal vez francesa, lima las esquinadas aristas y encauza hacia destinos más formales lo que prometía convertirse en agria confidencia. O bien, cuando parece encaminarse hacia un puro desarrollo de la forma, una apelación última complica su pureza con un cierto trasfondo conminatorio. La pintura suiza participa, en proporciones diversas, de las tres características diferenciadoras que parecen prestarle las nacionalidades de la Confederación. Pero—y ahí está el equilibrio—sin extremas agudizaciones. Por una parte, un punto de fuga hacia el expresionismo, que nunca llega a ser hiriente ni riguroso. Por otra, una tendencia italianizante hacia la forma y el volumen cerrado —hacia la preponderancia formal—en detrimento de las evanescencias cromáticas. Y, en fin, aunque mucho más diluída, una cierta dependencia impresionista.

Si exceptuamos a Klee, pintor cuya proyección, como se sabe, es tan alemana como suiza, a ninguno de los pintores presentes en la clausurada exposición podemos considerarlo influyente en la moderna pintura de Europa. Si exceptuamos el circunstancial nacimiento del grupo "Dadá" en Zurich—de cuya heterogeneidad apenas dan una idea las equívocas nacionalidades de un Picabia, un Tzara y un Arp—, la Confederación Helvética no ha sido escenario de ninguna de las aventuras ideales del arte contemporáneo. Uno y otro fenómeno—Klee y la fundación de "Dadá"—tenemos, sin embargo, que considerarlos específicamente suizos. Concuerdan paladinamente con la psicología de un país de entrecruces internacionales y, sobre todo, con el tiempo en que las relaciones de cultura han cambiado el signo universal por el internacional.

Esto es así para bien o para mal. Creemos que cuando un arte responde de tal manera a una realidad, este arte es auténtico. Ahora bien: atávicas actitudes nos llevan siempre a nosotros a buscar en las manifestaciones de este tipo los cauces de lo genérico que nutren a lo que es diferenciado. ¿Cuál es la característica global de la pintura helvética? ¿Cuál es el denominador común de sus actitudes diversas? Por su peculiarísima estructura, esto es mucho más difícil hallarlo en la pintura suiza que en cualquier otro arte nacional. Sin embargo, para nosotros, lo que genéricamente distingue al arte de este país es precisamente esa cualidad de rozar tímidamente las actitudes extremas de los otros países, sin participar de lleno en sus extremismos. O más bien esa reducción de los extremismos al orden.

* * *

Tal vez los dos maestros más cercanos a la concepción plástica de Hodler sean Cuno Amiet y Hans Berger. El primero, por el gusto delimitativo de las figuras con el ambiente, aun cuando la concepción linearista de Hodler se haya trocado en él por investigaciones en las masas. Berger le debe al viejo maestro la clarificación higiénica del cuadro, pero también hay en él un mayor enriquecimiento, tal vez de procedencia impresionista, en las valoraciones cromáticas.

La llama del expresionismo germánico creemos que es la que tiene mayor capacidad de dejar huella en los pintores suizos—al menos, juzgados por nuestra comentada exposición—. Y en su línea más definida, a la manera muniquesa, Fritz Pauli y Max Gubler. A Martín Lauterburg, expresionista también, hay que considerarlo, a pesar de su radicación en Munich, mucho más afín a una expresión de corte belga. En Pauli hay toda una aceptación ortodoxa del maestrazgo de Jawlensky y, a veces, de Kokoschka. Gubler es más directo, más original y en él actúan menos resonancias; pero siempre carga, a la manera expresionista, toda la intención en el color. Lauterburg es un maestro en posesión de una gran técnica, capacitado para traducir a los colores terrosos las fantasmagorías cromáticas de un Ensor; pero, a veces, desnaturaliza su obra un cierto descargo en el virtuosismo.

En fin, la línea del expresionismo suizo se aleja totalmente del dictado germánico, sin dejar por ello de ser expresionismo, es decir, dejando de ser expresivo en los colores cálidos, como en Emilio María Beretta, y alcanzando un punto no demasiado lejano del

abstractismo expresionista en Jacques Berger. El abstractismo expresionista está conseguido, a nuestro entender, en Walter Bodmer, por una especie de agresiva cristalización de los elementos geométricos agudizados por la utilización del negro.

La línea italianizante, menos eficaz, como ya hemos dicho, que la germánica, se notó máximamente en René Auberjonois. Su permanencia florentina tal vez no haga gratuita la suposición de una dependencia de los maestros Mario Tozzi y la última época de Carlo Carrá. En Maurice Barraud, el italianismo está muy sabiamente matizado con una desenfadada introducción impresionista. Wilhelm Gimmi es un buen constructor, preocupado por una técnica cezanniana, pero un tanto invalidada, puesto que, al desaparecer la problemática del maestro de Aix, la capacidad técnica se desarrolla en un cierto virtuosismo.

En cambio, Emile Chambon retrocede al período preimpresionista para llevarnos a tímidas y un tanto ingenuas preocupaciones por la forma de Sourbert. Albert Schnyder modela bien las pastosidades de preponderante gama terrosa. Varlin apunta un cierto irónico expresionismo, con un bello dominio de los blancos. Paul Mathey posee, como Schnyder, capacidad para enriquecer las pardas materias por virtud de una trabajada modelación. Morgenthaler hace depender agudamente a su pintura de una emocional intuición poética, lo cual, cotejado a la vista de sus escasos cuadros en la exposición, pudiera presentárnoslo como un maestro de retazos discontinuos, pero que, a buen seguro, adquirirá unicidad en el conjunto de su obra. Finalmente, en la línea del figurativismo—pero ya cercano en intenciones de abstracción—figuró la obra de Jean Lecoultre, joven suizo radicado en España, obra todavía un tanto anárquica y gratuita.

Entre las muestras no figurativas de la exposición destacaron las del veterano Leo Leuppi y las de Max von Muehlenen. Ambos, en un decantadísimo rigorismo bidimensional. El primero, con mucha más exigencia compositiva. El segundo, con un mínimo toque expresivo y no ya del todo lejano a esa introducción de grandes ámbitos espaciales que en el abstractismo norteamericano de la escuela del Pacífico tienen un origen oriental.

De Walter Bodmer, a quien antes intuímos como presunto expresionista de la abstracción, tenemos que añadir que ello no excluye en él un elemento constructivo. Tal vez cabría hablar de un "constructivismo expresionista". Giuseppe Bolzani es acaso uno de los maestros que ostentaron más dotes de pintor en la exposición. Su abstractismo pertenece a ese último estado de la tendencia en

el que parece que se inicia un especial retorno al impresionismo, en el que ya no se eluden tan drásticamente las *impurezas* de sugerencia figurativa. Un abstractismo de menos preocupación plasticista y de más contenido pictórico.

Charles Oscar Chollet presentó unas obras de cierta proporcionalidad mural, como bocetos para ulteriores decoraciones. El cultivo de la diagonalidad las dotaba de un marcado ritmo dinamicista. Serge Brignoni es, en la realidad, un surrealista. Aun cuando no se inhibe de posibilidades abstractas. Por último, Guy Dessauges, único representante del abstractismo no geométrico. Una posibilidad del automatismo anhelado por los surrealistas y tal vez un escape hacia nuevas posibilidades de la realidad por el camino de la abstracción.

De propósito hemos dejado para el final la referencia a las cinco magníficas obras de Paul Klee, pintor al que, a estas alturas, es hasta innecesario referirse en una crítica de arte. A él hay que volver en trabajo monográfico. Como casi toda su obra, se expusieron aquí cinco cuadros suyos a los que no falta ese hálito de frescura que nos los hace aparecer como ensayos de momentos felices. He aquí su gran lección. Uno cree que su facultad no está muy lejos de la verdadera libertad. ¿Quién hay más dotado que él para actuar sin presiones conceptuales, para actuar guiado exclusivamente por esa luz interior que se llama la poesía? Hace falta ser muy *libre* para elevar a un mundo una pequeña ley de proyecciones mágicas. Si no hubiera más pintor que Klee en la pintura suiza, sólo por él podría hablarse de una pintura suiza.

Como decíamos al principio, faltaron algunos nombres para documentar con esta exposición al público madrileño sobre la pintura suiza contemporánea. Por ejemplo, Erni, prodigioso superdotado, no exento de una cierta entrega al virtuosismo, con cuya pintura puede aludirse a un surrealismo atemperado—todas las tendencias suizas son atemperadas—por algún afán de documentalismo sociológico. O de Sophia Tauber-Arp, quien, frente al abstractismo tachista o neoimpresionista, podría muy bien representar a las nuevas corrientes del neoplasticismo...

Pero, en fin, si la exposición de pintura helvética no pretendió ser exhaustiva, pudo también no haber pretendido ser absolutamente documental. Al menos, nos ha sido dado contemplar un conjunto por el que fué posible tomarle el pulso a la pintura de un país.—JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN.

UNA EXPERIENCIA INTELECTUAL

DURANTE *mucho tiempo, a contar por lo menos desde la Independencia, ha dominado en América la idea de que España era un país de guerreros y conquistadores, un país de rapiña, teológico y no cultural, una excepción en la progresiva Europa. Cuando un pensador tan fino como el uruguayo Rodó, en su* Ariel, *llama la atención de todos los hispanoamericanos sobre el carácter materialista, nada armónico, de la civilización norteamericana, e intenta desviar a los jóvenes de la admiración boba del coloso del Norte, lo hace en nombre de una tradición a la que hay que volver; pero evita cuidadosamente escribir el nombre de España, o citar a cualquier autor español, como si temiese, al hacerlo, ver tachado su pensamiento de retrógrado. El caso de Rodó es muy significativo: su meditación sobre Hispanoamérica le lleva a desear que ésta se libere de la imitación de lo yanqui, más aún, del magisterio intelectual norteamericano, y esto aun reconociendo las aportaciones constructivas de los Estados Unidos de la época; frente a ellos erige una tradición, que no puede ser más que la española, y, al no poder nombrarla, basa toda su meditación en autores franceses, sus maestros, principalmente Renan y sobre todo Guyau, autor que ha desaparecido casi por completo de nuestro horizonte cultural. Por ello, una lectura actual de* Ariel *ofrece una curiosa antinomia entre el inteligente pensamiento que Rodó desarrolla en su libro y el anticuado basamento intelectual en que este mismo pensamiento está fundado. Es decir, la inteligencia creadora de Rodó era muy superior al mundo mental en que vivía inmersa. Y esta misma inteligencia se detenía forzosamente ante unos tabús insuperables. Claro está que su tiempo, finales del siglo XIX, no le permitía otra cosa. Para un hombre como Rodó, de sensibilidad abierta a todo lo hispanoamericano y no confinada en los estrechos límites de su patria, España tenía que ser inevitablemente la potencia imperialista, la potencia ocupante, puesto que lo era en Cuba y Puerto Rico. Y precisamente estos países, en tremenda lucha contra España—o mejor, contra el Estado español de entonces, pero la distinción es demasiado sutil para un combatiente—, mantenían viva la conciencia de las tropelías españolas y, lo que es más grave, del carácter caduco de las formas de vida españolas. España era el pasado empecinado, un cadáver gobernado por el despotismo. El formidable periodista que fué José Martí, en sus años de destierro en España, pintaba en soberbias pinceladas de rica frase el carácter barroco del mundo es-*

pañol, el sarcasmo y nadería de las celebraciones peninsulares. Martí vivía en plena orgía de la Restauración, y su agudeza observadora, unida a su pasión de luchador cubano, le hacían presentar, desde las páginas de La Nación, de Buenos Aires, un cuadro no muy favorecido de la España finisecular. Claro que el hombre justo que había en Martí acoge también las manifestaciones primerizas de una aurora española; pero esto no desbarata lo sombrío del cuadro. Era muy pronto, en aquel momento de oposición sangrienta entre Cuba y España, para que Martí sintiera la necesidad de una colaboración.

Tiene que venir la crisis del 98, cuando ya el último soldado español ha abandonado el último pedazo de tierra americana, para que los pensadores de Hispanoamérica puedan meditar con libertad sobre el sentido de la herencia española. Antes del 98 las voces de simpatía habían sido esporádicas. Y esta negación ante lo español va a perdurar todavía por algunos años, en parte favorecida por el recuerdo de la lucha cubana y en parte por la presencia del aventurero español, ávido de ganancias rápidas. Pero ya España, como cultura y como pueblo, comienza a hacerse cuestión. Y pronto los grandes intelectuales de Hispanoamérica, y el despertar cultural español del siglo XX, y la mayor atención desinteresada por los asuntos de América, comienzan a romper los tabús que ataban a Rodó. Valera, Unamuno y Menéndez Pelayo inician una tradición española de atención a América frente al desprecio o el desinterés bastante estúpido que les había precedido—no unánimemente, es cierto—y que en formas ignorantes llega hasta hoy. Galdós, que no tuvo, que yo sepa, una actitud americanista, influye enormemente en la otra orilla del Atlántico, y su huella se nota en novelistas pioneros de Hispanoamérica, por ejemplo, en Raza de bronce, del boliviano Alcides Arguedas. El caso inverso de Rubén Darío es muy conocido. Pero no voy a hablar de las mutuas influencias culturales, lógicas y cada vez más abundantes, sino del cambio psicológico que se opera en algunos hombres de América—los mejores—en su consideración del pueblo español como tal pueblo, y que todavía hoy he podido comprobar conversando con algunos jóvenes hispanoamericanos, señal evidente de que todavía el resquemor de la Conquista sigue entorpeciendo la visión neta de la realidad entre los dos grupos de hispanohablantes.

Para que este cambio psicológico se produzca es necesario el viaje a España, que, a su vez, la investigación cultural hace indispensable. Hablo ahora de la primera generación que llega a su madurez después de la guerra de Cuba. Y quiero explicarlo ejemplarmente en la gran figura de Pedro Henríquez Ureña.

En un librito publicado en Méjico en 1922 y titulado En la orilla: Mi España, *P. H. U. escribe estas magníficas palabras: "Lo diré desde luego: mi primera visita a España la hice con prejuicios. La historia del dominio español en América no se ha limpiado aún de toda pasión; el español de América es, de necesidad, luchador, y se ve obligado a enseñar las garras; los "artículos de exportación", en el orden espiritual, que en España se fabrican para nosotros son de calidad discutible.*

"Pero la llegada a tierra española desarma en seguida... El contacto con la vida española fuera de Madrid, lejos de los "vicios de la corte", es toda una lección de humanidad: aquella vida de gentes sufridas y bondadosas, a quienes los siglos de dura experiencia no han quitado el don de simpatía, antes les han enseñado el comunismo de "hoy por ti y mañana por mí", y a quienes sólo excita a rebeliones la ciega tiranía de los poderosos incapaces de toda inteligencia y de todo amor. En ellos sobrevive el viejo espíritu de la democracia española que tuvo su origen en los Pirineos y su apogeo en Zaragoza" (págs. 6-7).

Es decir, en estas palabras P. H. U. declara con valentía que al ver a España directamente, por los ojos de la cara, tuvo que abandonar los prejuicios recibidos y, sin dejar de ser americano, hacerse español, *identificarse con España. A partir de ahora, la actividad intelectual de P. H. U. irá dirigida no sólo a su país o sus países de origen, sino también a España. Es un caso de espontánea generosidad y sentimiento de unidad que los españoles tenemos que agradecer y, más aún, aprovechar su lección. P. H. U. ha colaborado en la batalla—nunca ganada, pero nunca perdida— de la cultura española, lo mismo que Alfonso Reyes, que en España se sentirá un español más, un español de América, y que sobre hombres y temas de España y América escribirá esa serie de libros con el espléndido título común de* Simpatías y diferencias, *libros de conversación, de fino catador literario; o bien el novelista, también mejicano, Martín Luis Guzmán, autor de una biografía de Mina el Mozo (el guerrillero luchador por la libertad de España y por la de Méjico), viajero por España—por ejemplo, compañero de Luis Bello en alguno de sus viajes a las escuelas—, incorporándose así a una de las facetas más atrayentes de nuestra cultura novecentista, la que pudiéramos llamar "excursionista": todos ellos —los autores de esta cultura—, o la mayor parte, tuvieron la comezón* de ver.

Este ensimismamiento con España lleva a muchos de los americanos, por ejemplo, a Alfonso Reyes y a Henríquez Ureña, a una

noble actitud política, una actitud de impulso y, a veces, de impaciencia. Así, P. H. U. escribe: "¿Por qué la nación española no vuelve a ser señora de sus destinos? Hay veces en que nos da la ilusión de haber entrado en el camino de su vida nueva y poderosa..." (pág. 8); pero otras veces, cuando la ve "en el comienzo del camino, clavada siempre allí la inmóvil planta", entonces le desea un cataclismo regenerador, una revolución.

Pero no se contenta naturalmente con un mero deseo. Quiere contribuir al ser de España, y ahí están sus investigaciones literarias y también ese libro Plenitud de España, *de 1940, que es algo más, un verdadero intento de* restauración *de España, hecho con amor y conocimiento, en su idioma, filosofía, ascética, pensamiento jurídico, aportación científica, erudición clásica, lingüística, literatura, artes plásticas y música. Veamos su intención: "Todo este caudal hizo de España uno de los hogares, a la par de los más fecundos, donde germinó la vida intelectual y artística del mundo moderno. Todo está escrito y valorado en obras de especialistas y monografías de investigadores: sólo falta que entre en circulación con los manuales, que vaya hasta el gran público, para enriquecer la imagen popular de España, que la presenta sólo como patria de guerreros, teólogos, escritores, pintores y arquitectos" (pág. 26, segunda edición, Losada). España compleja, España vencida. Los españoles nos hemos dedicado siempre al desahucio de nuestra propia historia: miramos hacia atrás, y sólo vemos un erial, donde se yerguen cuatro petimetres. ¿No podríamos volver a llenar de contenido vivo nuestro pasado? P. H. U., americano, comenzó a cumplir este deber español. Y no sólo nos da en* Plenitud de España *lo que ya saben los eruditos, sino notas muy personales y sabrosas, por ejemplo, la del extraordinario valor literario de las cartas de Isabel la Católica, dato que en este largo período de inflación isabelina que padecemos ninguno de los gesticulantes ha sabido recoger. (Ni mucho menos publicar las cartas.)*

P. H. U., en definitiva, nos ha dado una gran lección de señorío.—ALBERTO GIL NOVALES.

EL MARISCAL RONDON, DEFENSOR DE LOS INDIOS BRASILEÑOS

AMÉRICA HISPANA es pródiga en figuras humanas de relieve, surgidas al estruendo que acompaña a todo despertar de una civilización. Y Brasil, nación involucrada en la gran familia hispánica, no podía quedar aislada de nuestro empeño de dar realce a estas figuras que contribuyeron a la fortaleza del Nuevo Mundo.

En el período de 1580 a 1640 permanecieron las tierras luso-españolas bajo una misma corona en los reinados de Felipe II, III y IV. El meridiano de los mapas imprecisos, que antes había separado las tierras colonizadas por Portugal de aquellas otras que lo eran de España, meridiano de separación fijado por el Tratado de Tordesillas, perdió su razón de ser. Las tierras separadas se habían unido en un mismo reino. La mayor beneficiada con esa fusión de coronas fué la colonia portuguesa. A este respecto, escribió el gran escritor brasileño Pedro Calmón: "Es que, con la unión de las dos coronas, quedaban sin una divisoria hostil o marcada las colonias españolas y portuguesas de América; y así, sin límites que constituyesen barreras o baluartes, cerrándolas recíprocamente, pudo la penetración paulista campear, en un desarrollo heroico, por las regiones del Oeste, y entrar por el Amazonas, hasta sus fuentes, la expedición triunfal de Pedro Teixeira, que en 1639 estableció en la confluencia del Javarí los confines de la patria naciente." Y Gustavo Barroso, otro gran historiador del Brasil, dice: "Para el Brasil, durante los—sesenta—años del dominio español, no vino un gobernador general, no había autoridad de sangre castellana, y como la corona era la misma, en aquella verdadera monarquía dual, sirvió eso de pretexto para olvidar en cierto modo el meridiano de Tordesillas, prosiguiendo los *bandeirantes* tenazmente con sus entradas, rumbo a las vaquerías abandonadas del Sur y los *araxás* desiertos del Oeste, a las intrincadas redes fluviales del Norte, señalando el perímetro del Brasil en la llamada anchura de la selva y en la sinuosa proyección de las costas, con la disculpa de que las tierras eran del mismo rey."

Contando con un elemento humano mestizo—mameluco, como se dice en el Brasil—que reunía la ambición del europeo y la habilidad del indio, para enfrentarse con la selva y sus problemas, no les fué difícil a los portugueses dominar el medio geográfico.

La mística jesuítica estableció un programa moral y religioso para el colono español, pero el colono portugués lo ignoró y pe-

netró en la selva virgen en busca de oro para los reyes de Europa sin los frenos de esa mística.

La presión moral establecida por los jesuítas no se hizo sentir, o no fué respetada por los colonos lusos. Éstos, aprovechándose del dominio español, ignoraron el Tratado de Tordesillas, entraron en tierras españolas y, sin ninguna consideración hacia los indígenas, regresaron con las manos resplandecientes de oro y con muchos pecados en el alma. En cada *lavra* o filón de oro plantaron una miserable aldea de chozas apenas con símbolo de ocupación.

La restauración de Portugal no consiguió hacer que sus colonos volviesen a respetar los límites destruídos por la propia unión o fusión de los dos reinos. Surge entonces un tipo humano en Sao Paulo: el *bandeirante*, fusión y mezcla del blanco y del indio, a quien el naturalista francés Saint Hilaire, al estudiar la historia del Brasil, calificaría como perteneciente a una raza de gigantes. Hay quien afirma que el nombre *bandeirante* se les dió porque andaban en bandos; otros dicen que ese nombre deriva del hecho de que cada grupo llevaba una bandera...

La capacidad de *sertanista* y desbravador de este tipo humano es insuperable. El espacio y el tiempo se tornaron pequeños para él. Uno de estos hombres—Antonio Raposo Tavares—, hijo de Europa, pero criado en el Brasil, en Sao Paulo, internóse en la selva sin fin. Desapareció en ella, y sólo reapareció tres años más tarde, después de recorrer gran parte del territorio sudamericano. Reapareció transfigurado por la fatiga, irreconocible hasta para su propia familia.

La fiebre por el oro continuaba, pues a lo largo de los valles fluviales, a través de los tiempos geológicos, la erosión depositaba fragmentos del rico metal, arrancados de las rocas. En algunos puntos la cantidad de oro era tan grande, que se nos hace increíble el imaginarla. En Cuyabá, por ejemplo, situada a miles de kilómetros del Atlántico, fué encontrado un enorme filón. En algunos días apenas fueron retiradas más de 400 arrobas de tan codiciado metal.

El grito de la existencia de aquel oro se oyó lejos, y manos ávidas convergieron en aquellas tierras. Blancos, negros, mamelucos y hasta el esclavo negro, todos se hermanaron en sueños de opulencia. Agotado el filón de oro, quedó un pueblo, síntesis de la mezcla étnica de América. Hoy Cuyabá es apenas un símbolo. El oro desapareció y sólo resta un pueblo de suelo estéril que, como aliento de vida, apenas conserva el recuerdo de su antiguo fausto. La función administrativa es el pulso económico de Cuyabá, de esa anti-

gua ciudad, cuyas tierras, en los comienzos del siglo XVIII, suministraron oro a toda América.

Al comenzar el siglo XX, Cuyabá permanecía aislada, al margen de la civilización. Era apenas una punta de lanza sobre la selva ignorada. En aquel tiempo, en las calles de dicha ciudad crecía un niño, nacido en un hogar humilde de aquellos alrededores el año 1865.

En las venas de ese niño corría sangre de indio, de blanco y de negro. Casi seguro que tenía sangre española. Su nombre era Cándido Mariano da Silva Rondón.

Así es América. Sus hombres, aun los más ilustres, están constituídos por superposiciones étnicas. Cándido Mariano da Silva Rondón es un buen ejemplo de ello. Histórica y emocionalmente, es un producto de la expansión geográfica del siglo anterior. El ruido sordo de los *bateloes* subiendo el río, cargados de mineros, todavía no se había apagado en la selva sin fin.

Este niño fué a estudiar en la Escuela Militar de Río de Janeiro, y uno de sus profesores fué Benjamín Constant, el teórico de la República brasileña. Discípulo brillante, más tarde fué invitado a desempeñar una cátedra en esa propia Escuela.

En aquel tiempo, la República brasileña se inclina a una filosofía que pone toda su confianza en el hombre y en sus posibilidades de actuar sobre el medio. Rondón abraza esa filosofía y establece un pacto de honor con el altruísmo. Siempre habría de ser un humilde servidor del altruísmo, no abandonándolo jamás.

Surge entonces para la naciente República el problema de las comunicaciones telegráficas. Los postes tendrían que ser colocados en tierras pobladas por tribus de indios aguerridos y de un odio incontrolable contra toda tentativa de penetración de hombres extraños. Las armas automáticas, solución simple pero humana, no serían utilizadas por Rondón. En lugar de la ametralladora, el altruísmo. "Morir, si es necesario; matar, nunca", ése era el lema o divisa del militar mestizo, encargado por su patria de llevar los hilos milagrosos del telégrafo a través de millares de kilómetros de selva virgen, por tierras que pertenecían a sus abuelos indios. Pocas veces la Naturaleza dota a un hombre de calidades tan heterogéneas como las de Rondón. La energía de un conquistador, aliada al altruísmo de un místico.

Millares de kilómetros fueron atravesados por hombres musculosos que respetaban a Rondón como a una criatura sobrenatural. En él veían la integridad, la honorabilidad, el valor sin límites, el desprecio a la muerte y el amor a la patria. Esa patria tan joven

y tan pobre de espíritu de empresa, al mismo tiempo que tan deseosa y necesitada del amor de sus hijos. La vida de Rondón es una dádiva a su patria. Herido por las flechas indígenas, por el indio de su tierra, sangra en el abandono de la distancia. Mordido por el mosquito anofeles, siente Rondón el temblar de la fiebre palúdica, pero mantiene el ánimo fuerte. Su altruísmo le da fuerzas y lo conduce al término de su empresa. Decenas de compañeros y auxiliares perecieron en aquel trabajo de héroes, y allí quedaron, unos arrastrados por las aguas de los ríos, otros vencidos por las fiebres. El sol de las llanuras, la humedad enfermiza de la selva virgen, el alimento (compuesto casi todo de conservas) constituyeron, sin duda, un pesado tributo para el organismo de aquellos hombres. Los propios animales que usaban para el trabajo—burros y bueyes—quedaron pronto inutilizados, y Rondón llegó a pedir que le comprasen camellos en Africa.

Otro episodio notable en la vida de este gran hombre lo constituye la expedición que emprendió allá por el año 1913 al interior brasileño. El fallecido presidente norteamericano Teodoro Roosevelt, temperamento aventurero y amigo de los peligros, quiso atravesar el Oeste brasileño para cazar tigres, y el Gobierno del Brasil envió a Rondón como su orientador y compañero en la célebre expedición. Algunos de los auxiliares del citado Presidente también encontraron su tumba en aquel infierno verde. Y como un homenaje póstumo, allí están sus nombres, asociados a los ríos y a las montañas.

Cuando, terminada la expedición, Roosevelt hizo su relato, calificó de ciclópeo el emprendimiento de Rondón, y declaró que sentía profundo respeto por aquel teniente y sus soldados que mantenían con valentía inigualable aquella aislada vanguardia de la civilización.

Rondón consiguió unir por líneas telegráficas con la capital del Brasil los puntos más distantes de su territorio. Bella Vista, Cáceres, Aquidaúna, Porto Murtinho, Miranda, Nicaque y el propio fuerte de Coimbra. La patria debe a Rondón la realización de una de las tareas más difíciles que podría exigir de uno de sus hijos. Rondón es hoy un hombre de más de noventa años, amado por su patria y respetado por todos. Personaje que encierra en el presente la proyección que tendrá en el futuro. En las páginas de la historia del Brasil su lugar estará entre los conquistadores, entre los mártires.

Entre los héroes, como los españoles Azpilicueta Navarro, José de Anchieta, Antonio Blásquez, Quirizio Caxa, Gaspar de Sampers, Baltasar Alvarez, Juan Gonzálvez y Vicente Rodríguez, que, metidos en las selvas brasileñas para la catequesis cristiana, "tuvieron siem-

pre grandísimos trabajos y sufrieron mucha hambre, mucha desnudez, mucho frío y muchas contrariedades".

Entre los mártires, como los españoles Gregorio Escribano, Juan de Mallorca, Juan de San Martín, Fernán Sánchez, Francisco Pérez, Juan Cafra y Esteban Zurara, todos ellos de sagrada memoria, sacrificados en pleno Océano a la saña herética de los hugonotes franceses en la trágica expedición de Ignacio de Acevedo.

Figura polifacética esta del mariscal Rondón, mestizo proyectándose en tierras de América, es la que presento a este ambiente español y europeo, como homenaje sincero a uno de los mayores hombres contemporáneos. Como justo premio a su sacrificio, y para que su nombre nunca se olvide, ya existe una vasta región de suelo brasileño bautizada con el nombre de tan heroico batallador. Se llama Rondonia, y constituye una de las mejores reservas para el futuro.

Allí todavía se encuentran, tranquilamente, millares de indios, fuertes y ardorosos, esperando el momento de ser incorporados a la civilización brasileña.

Viajar por el Brasil, decía un gran escritor, es descubrir siempre cosas nuevas, y tenemos que reconocer el hecho de que en el Brasil a nadie es posible verlo todo. Decía Stefan Zweig que "quien visita el Brasil no le gusta dejarlo. Desde cualquier otra parte en que se encuentre desea volver a él. La belleza es cosa rara, y la belleza perfecta casi un sueño. Pues la ciudad de Río de Janeiro vuelve ese sueño realidad. No existe ciudad más encantadora en el mundo que la capital del Brasil; la ciudad maravillosa, como todos la llaman".

En nombre de ese gran pueblo brasileño, yo saludo a España desde estas páginas, deseando que cada vez nos conozcamos más, a fin de que, a través de este mutuo conocimiento, se intensifiquen entre nosotros la comprensión y el amor.—CLEOFÁS BELTRÁN SILVENTE.

LA FUERZA DEL "HUMUS"

HUMANO VIENE *de* humus: *tierra. Y tierra somos. De la tierra venimos y a la tierra habremos de volver. Hombres y mujeres, humanos, lo mismo que los animales terrestres, y lo mismo que las plantas, y que los minerales, polvo del polvo, sólo polvo somos en cuanto a la materia; pero ¿qué es la materia?*

Desde las cavernas prehistóricas—aquellos cazadores de bisontes y aquellas damas rítmicas de Altamira—a los novísimos clubs de intelectuales de ambos sexos, no podemos considerar materia exclusivamente el amasijo de huesos, músculos, piel y sangre que forma nuestra anatomía. Son también materia las apetencias que nacen de los nervios, las reacciones instintivas, los movimientos de irreflexión primaria. Y en eso bien poco se diferencia el hombre de todos los tiempos de los demás terrestres.

Hace muchos años, apenas superada la adolescencia, leí la maravillosa obra del entomólogo Juan Enrique Fabre sobre el sorprendente mundo de los insectos. Fué para mí una verdadera revelación. Empezaba a sentirme mujer y me avergonzaba la atracción, tan apasionada como irreflexiva, que sobre nosotras—mis amiguitas y yo—ejercían los toreros, los aviadores, los artistas de fama, los militares heroicos y, en general, todos los hombres que triunfaban en profesiones más o menos arriesgadas. Entre las amistades de mi familia se llevaba todas nuestras preferencias don José Millán Astray, el glorioso fundador de la Legión. A pesar de sus tremendas mutilaciones, el ilustre soldado cautivaba nuestra admiración de adolescentes mucho más que los pollitos insulsos que galanteaban a las primitas mayores.

La lectura de la genial obra de Fabre nos dió la clave, así como nos aclaró el secreto de ese afán del hombre por destacar—sobre todo entre y ante las mujeres—y de hacer resaltar sus méritos reales y hasta de inventar algunos imaginarios cuando carece, a su juicio, de toda la prestancia que desea.

Años después, hace pocos, una magnífica película de Walt Disney sobre la vida de los animales despertó el recuerdo de aquellos estados de ánimo adolescentes y reiteró la cumplida explicación de ellos.

Cuando la materia manda, las hembras somos así, como los machos son de la otra manera, aunque sean humanos y se llamen varones. Injusticia tremenda ésta: dejarnos a nosotras con la misma calificación que designa el sexo en las especies inferiores. Hembra y macho, animales; hembra y varón, humanos. No puede quejarse el hombre si alguna vez la mujer se conduce por instinto, como las demás criaturas clasificadas, por sexo, con la misma palabra. Ellos también, aunque hayan tomado otro nombre, reaccionan con frecuencia como los machos elementales.

Para el hombre instintivo, lo más importante de la mujer es la belleza; pero no la belleza pura, absoluta, abstracta, obediente a tales o cuales cánones de estética, sino la belleza particular que

hace al hombre esclavo de la mujer que encarna su arquetipo ideal, y de la que dijo un poeta, experto en tan peligroso saber:

¡Ay, aquella mujer, tan sólo aquélla,
tanto delirio a realizar alcanza!

Por esa mujer, cuando la encuentra, el hombre lucha con todo y contra todo, corriendo grandes distancias para llegar a su lado, peleando por su posesión contra todos los rivales que se presenten y contra todas las fuerzas que de ella lo alejen, lo mismo exactamente que hacen los tigres, las tortugas, los gallos salvajes y los escarabajos.

El hombre de Manhattan y el de las islas Célebes emplean todas sus armas—pistolas y libros de cheques o flechas y colmillos de fieras—para alcanzar el favor de la codiciada mujer. Y ellas, las de Hollywood y las de Oceanía, lo mismo que la tigresa, la tortuga, la gallina salvaje y la escarabajo, se rinden al vencedor, obedeciendo al instinto de la hembra, y se enternecen ante el collar de perlas o de colmillos de león y de jabalí.

No conoce el corazón humano quien culpe al hombre de comprar favor femenino con la dádiva, ni quien acuse a la mujer de rendirse por la dádiva misma. Imposible negar que existen varones y hembras insustanciales que así proceden; pero, en general, el hombre, con la dádiva, pretende la conquista como merecedor de ella, por su capacidad de poder, que la misma dádiva demuestra. Y la mujer, si se deja impresionar por el obsequio valioso del hombre, es por la fortaleza que implica en quien supo ganarlo para ofrendárselo a ella.

Repetiremos que si el hombre instintivo aprecia más que otra cosa en la mujer la belleza, la mujer estima en el hombre, sobre todo otro atributo, la fortaleza, que lo mismo se manifiesta en el cazador aborigen conquistando todos y cada uno de los colmillos de fiera que forman su collar, para ofrecerlo a la venus salvaje, que en las rudas batallas que el hombre civilizado ha de librar en la selva social para brindar a su elegante amada una sarta de preciosas margaritas.

Fabre con sus libros y Walt Disney en sus películas dan la cumplida explicación al ancestral instinto que empuja a la hembra a los brazos del vencedor y a éste le lleva a realizar las más fabulosas proezas. De ahí el éxito amoroso de los hombres célebres, de los vencedores, ya sean toreros, deportistas, artistas o militares famosos. La mujer instintiva no puede amar si no admira, si no se siente dominada por la superioridad de poder del hombre.

Se dirá que ese amor no es otra cosa que atracción material, y sólo engendra hastío, tristeza y a veces tragedia; pero estamos hablando del humus, *del instinto, de todo lo que vive y vibra atado a la tierra..., que siempre es triste, y a veces trágico, si la luz del espíritu no alumbra nuestra senda.*

Cuando en el humano señorea el espíritu sobre la materia, el instinto es un servidor, y no un amo. En el hombre espiritual, los nervios son de él, no él de los nervios, y sin hacerse violencia, sencillamente, por el buen orden de su mente y de sus facultades volitivas, elige lo mejor y ama lo perfecto.

No la belleza externa, detonante, sugestiva; sino esa gracia interior que asoma al rostro de la elegida es lo que cautiva al hombre espiritual. Y en la mujer no es la potestad de presa ni la capacidad de dominio externo lo que la atrae hacia el hombre, sino la fortaleza de alma, el noble temple interior, capaz de descubrir tesoros inefables de riqueza imponderable, aunque oculta para los instintivos.

Así, en los seres espirituales la fuerza del humus queda domada, y el amor se sublima hasta en esa fuerza universal que enlaza a los seres para la prolongación de la vida, y alcanza niveles de sobrenaturalidad en ese otro amor fraterno, de caridad, que se prodiga derramándose sobre todos los semejantes, lo mismo al hombre que a la mujer, al niño y al anciano. Amor de caridad que hace bellas las llagas del leproso y dulce la furia del epiléptico; el más noble, el más divino de los sentimientos humanos.

Ante él, nada es la fuerza del humus.—REGINA GARCÍA.

Sección Bibliográfica

I

UNA ANTOLOGIA DE ENSAYOS

La adjudicación de los últimos Premios Nacionales de Literatura ha planteado, de nuevo, al menos con cierta urgencia, el problema de los límites del ensayo. Que es un género literario, nadie lo discute. En otras páginas (*Revista de Literatura,* t. V, núms. 9-10, 1945, págs. 93-156) he reunido datos para su estudio como tal en España; cito allí opiniones sobre el alcance del término. No estará de más recordar el criterio de Ortega, de Gilmann, Emil Staiger o Pfeiffer. Dice Pfeiffer: "En ella [la obra poética] lo esencial no es la materia, sino el temple que la empapa; no la verdad exterior, sino la interior" (*La poesía.* México, Fondo de Cultura Económica, 1951, pág. 45). Los antiguos distinguieron, con los nombres de fondo y forma, las dos partes integrantes del poema, novela o drama. Las polémicas sobre cuál de ellas era la decisiva llenan muchos capítulos de nuestra preceptiva. En el orden cronológico y conceptual, parece razonable inclinarse en favor de la actitud; antes que la criatura fué la idea, divina idea. Pero el número de posibilidades sentimentales y expresivas es limitado; el hombre, ante un paisaje, siente de manera parecida y emplea, con las variantes lógicas, palabras semejantes. La descripción de hechos—batalla o vida de héroe—impulsa a un ritmo, a una forma—para decirlo con los antiguos—determinada. La tradición asegura, luego, el éxito de la forma. Cuando la actitud cambia, aunque sólo sea accidentalmente, la forma cambia también. De ahí que los manuales consideren la novela prolongación de la épica antigua.

En la nómina de los géneros literarios, el ensayo cuenta entre los de última hora. Y tanto: todavía los jueces de Premios Nacionales confiesan la imprecisión de sus límites. Sin embargo, Pérez de Ayala ha rastreado—y otros también—los primeros ejemplos en Plutarco o Séneca. Con el Renacimiento, Miguel de Montaigne da forma definitiva —o casi definitiva—a la actitud ensayística. Antiguo o novísimo, el ensayo se cotiza hoy en alza. Muchas razones contribuyen a explicarlo: el hombre actual vive atropelladamente, sin ocio; necesita — o necesita la mayoría — una versión, en cinco palabras, de los grandes temas de ahora. Ortega escribió, por el 36, estas frases: "Nuestro pueblo no admite lo distanciado y solemne. Reina en él puramente lo cotidiano y vulgar. Las formas de aristocratismo "aparte" han sido siempre estériles en esta península. Quien quiera crear algo—y toda creación es aristocracia—tiene que acertar a ser aristócrata en la plazuela. He aquí por qué, dócil a la circunstancia, he hecho que mi obra brote en la plazuela intelectual que es el periódico" (*OC,* ed. de 1936, tomo I, pág. XVII).

La bibliografía sobre el ensayo, a pesar de su reconocida importancia, no cuenta aún con muchas papeletas. Como adelanto, pueden citarse: "*Andrenio:* "El ensayo y los ensayistas españoles contemporáneos" (*Nosotros,* 1923, XLV, 502-517) y en *El renacimiento de la novela* (Madrid, Mundo Latino, 1924, 119-195); Lidia N. G. de Amarilla: *El ensayo literario contemporáneo* (La Plata, 1951); J. de Entrambasaguas: *La mirada alrededor. Ensayos sobre las cosas* (tomo I, Madrid, C.S.I.C., 1945, 11-15); Guillermo Díaz-Plaja: "Para una antología del ensayo" y "Cuatro posturas ante el ensayo" (Marías, Marañón, Maldonado y Giménez Caballero), en *La Estafeta Literaria* (núm. 15, 1 noviembre 1944); Alejandro Gaos: "El ensayo y la crítica durante medio siglo" (*El Sobre Literario,* colección de entregas dirigida por Ricardo Orozco. Valencia,

marzo de 1952, sobre 7-8, págs. 73-76); Juan Marichal: "Notas sobre la literatura de ensayos" *(Orígenes.* Revista de Arte y Literatura. La Habana, 1951, VIII, núm. 28, págs. 40-42); Julián Marías: "El ensayo y la novela" *(Insula,* número 98, IX, 15 de febrero de 1954, páginas 1-2); Mariano Picón Salas: "En torno al ensayo" *(Cuadernos de la Libertad de la Cultura.* Septiembre-octubre de 1954, 31-33); Juan Marechal: "Montaigne, en España" *(NRFH,* VII, enero junio 1953, 259-278) y "Feijoo y su papel de desengañador de las Españas" *(NRFH,* V, 1951, 313-323); Juan Carlos Gómez Haedo: "La crítica y el ensayo en la literatura uruguaya" *(Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay.* Montevideo, 1930, VII, 195-227); Latchtam: "El ensayo en Chile en el siglo XX" (CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, núm. 76, octubre 1953, 56-77), y Medardo Vitier: *Del ensayo americano.* México, Fondo de Cultura Económica, 1945.

Pilar A. Sanjuán, profesora de Literatura Española de Randolph-Macon Woman's College Lynchburg, Virginia, ha publicado una antología de ensayos, de España y de Hispanoamérica, con vistas a la enseñanza en Estados Unidos (Madrid, Editorial Gredos, 1954). El propósito merece sincero elogio. Si algún estudiante de aquellas tierras conoce de este modo—con este libro—la prosa de Jovellanos o de Ortega, de Larra o de Ganivet, está justificada la antología. Comprende: Fray Antonio de Guevara, Luis Vives, Santa Teresa de Jesús, fray Luis de León, Miguel de Molinos, Quevedo, Gracián, Feijoo, Cadalso, Jovellanos, Donoso Cortés, Larra, Menéndez Pelayo, Costa, Ganivet, Unamuno, Maeztu, *Azorín,* Ortega y Gasset, Gómez de la Serna, Madariaga, Federico de Onís, Marías, Sarmiento, Martí, Montalvo, Rodó, Caso, Vasconcelos, Reyes, Martínez Estrada, Alejandro Korn y Eduardo Mallea. Disentimos en varios puntos del criterio seleccionador de Pilar A. Sanjuán y de juicios literarios o históricos expuestos en las notas. ¿Santa Teresa cabe en una antología de ensayistas? Faltan, por el contrario, Balmes, Valera, Leopoldo Alas, Pérez de Ayala, Marañón, Bergamín, y los de última hora López Ibor, Laín, etc. Faltan también referencias bibliográficas fundamentales. El estudio o prólogo es incompleto para conocer los rasgos del género y su evolución en España.

Como la autora no se propuso escribir una monografía sobre el ensayo ni agotar la bibliografía de cada escritor incluído en el texto y sí destinarlo a los estudiantes norteamericanos como libro de lectura y de conocimiento de España, la crítica ha de serle favorable, porque alcanza tal finalidad. Gustosamente lo declaramos aquí.—ALFREDO CARBALLO PICAZO.

2

JUAN ANTONIO DE ZUNZUNEGUI: *El camión justiciero.*

Cuando la gente del barrio vió la fotografía en El Liberal, *exclamó: "¡Anda, si es el hijo de la Irene!"*

Este hijo de la Irene es el protagonista de la última novela de Zunzunegui; feliz hallazgo de personaje, cínico y arribista personaje, aupado al medro político por su talento natural y, sobre todo, por su total y absoluta ausencia de escrúpulos morales. ¿Cómo en nuestra novelística, tan colmada de tipos más o menos conocidos y hasta repetidos con cerril machaconería, no ha abundado la especie de este Felipe, triste héroe de *El camión justiciero,* hierba muy al uso en una no lejana trayectoria de nuestro palpitar político? Pero dejémonos de divagaciones y encaminémonos al grano de este auténtico y bien medido personaje que es el Felipe del cuento, a quien el autor presenta con la inicial cita de los viejos versos nietzscheanos: *Sencillo y raro, dulce y severo, / pulcro y astroso, fino y grosero, / ser todo quiero. / Y que se cuente: / hombre viviente / fué loco y cuerdo; / era paloma, era serpiente / y, a veces, cerdo.*

Pero Felipe, el hijo de la castañera que sentaba sus reales a la izquierda del puente de Cantalojas, allá en Bilbao, se echa a vivir con fuerza propia a través de las páginas de Juan Anto-

nio de Zunzunegui, y se convierte en un tipo de fábula conocido, en un héroe de ficción que trasciende a realidad. Nada le falta ni, tampoco, nada le sobra. El lector le conoce bien: es un tipejo histórico, rigurosamente histórico. Este muñeco humano—valga la paradoja—de Zunzunegui se marca una línea de conducta recta y, a la vez, sinuosa y torturante. Carece de conciencia política, se inclina a la balanza de ese sol que, según el termómetro popular, es el que más calienta, y no se para en barras para alcanzar ese fin, egoistón y cínico, del propio bien arropado por una bestial y desaforada ansia de poder. La biografía de Felipe, el de *El camión justiciero,* nos sabe a algo conocido, público, pero que todavía, hasta el momento, no había sido tratado con el talento novelístico necesario.

Porque digamos—que ya es hora—que Juan Antonio de Zunzunegui, un nombre capital en nuestra actual novela, sabe dosificar el gran interés de *El camión justiciero,* libro que supone, para el lector, un hallazgo feliz a través de apenas trescientas páginas de sosegada lectura. Obvio es resaltar el buen oficio novelesco de Zunzunegui, inmejorable constructor de amplias flotas literarias y, acaso, el único de entre todos aquellos jóvenes que en los comienzos de 1936 pulsaban con timidez la tecla de la ficción, que ha sabido llegar a la maestría de su oficio, así como para enlazar los años de nuestra anteguerra con ese florecer novelesco que se desgrana después del 36.

El camión justiciero es título a tener en cuenta. Su autor, ya en plena sazón, en eficiente maestría, nos regala una vez más con una novela exacta, directa y eficaz.—MARIANO TUDELA.

3

MANUEL RODRÍGUEZ MANCEBO: *La Cara.* Ediciones Signo. Cienfuegos, 1956. Dibujos de Duarte y Rigol. Títulos que comprende: "La Cara"; "La tumba"; "Lhyda"; "La culpa"; "El cadalso"; "Siete pesos"; "La sima". 35 págs. Imprenta Jimaguayu. La Habana (Cuba).

En esa línea áspera, dura, personalísima de los cuentistas cubanos, línea que los distingue siempre de cualquier otro grupo, se encuentra Manuel Rodríguez Mancebo. De él y de su segundo libro, *La Cara,* que recoge siete cuentos—el título del primero da nombre al libro—voy a ocuparme brevemente.

En Manuel Rodríguez Mancebo, dice Alcides Iznaga, se corresponden el hombre y la obra, es decir la manera del hombre. Su vida, su estilo, es de neto poeta. Poeta vital. Extraño poeta sin poesía. Fuera de él, por lo menos.

Su decir es taciturno, no es poético. Pero sus sueños son ininterrumpidos. Su ingenuidad, inconmovible; no se rompe. Paradoja de hombre vivaz, alerta, hirviente. Esa tensión y ese nervio, si se meten en sus cuentos, andan en todo momento por ellos, ponen tirante la mano del lector. No hay regodeo para él.

Son los suyos cuentos de vibración y rápida andadura, de climas tensos, de potenciales atmósferas tormentosas. Son la antiplacidez, la destemplanza. No hay alegría en ellos.

Queda en ellos su juventud desesperada, asentada sobre problemas económicos muy duros, un pueblo frustrado, unos ideales hechos añicos. Y pese a sus atisbos de humor, parece que toda la alegría se le ha ido de las manos, llenas de temblores, de desasosiegos y rechazos.

La Cara, he dicho, es su segundo libro. Los siete títulos que recoge, alineados de acuerdo con el perfil expuesto, espantan, pero se vuelven a leer. Encogen ante la miseria humana en que se recrea, pero llevan a la esperanza, a la caridad. Hay vida o subvida, pero sin ineludibles consecuencias de pesimismos fatales. Y hay siempre ese nervio, esa acción absolutamente necesaria para cuantos practican el arte dificilísimo de hacer cuentos con arte.

Esa línea trágica que hiere, pero no ofende; que excita, pero no repugna, lo dije al principio, es cubanísima. Por ello afirmo muchas veces que, ante una lectura antológica de varios cuentos—soy un entusiasta de ellos—puedo señalar al final si hubo o no hubo allí autores cubanos. Y en una selección de

relatos cortos escritos en castellano, los tiene que haber siempre.

¿Para qué citar nombres? Pues bien, entre ellos, y codo a codo con los mejores, con los consagrados, tiene Manuel Rodríguez Mancebo un sitio hecho, que con este libro—*La Cara*—afirma y reasegura.—JUAN ANTONIO LIAÑO HUIDOBRO.

4

ANTONIO PRIETO: *Buenas noches, Argüelles*. Editorial Planeta. Barcelona, 1956. 304 págs.

Prieto surgió de una sombra absoluta a una encendida popularidad con su novela *Tres pisadas de hombre*, galardonada el año 1955 con el premio Planeta. En la encuesta pública que realizó *Informaciones* para discernir el grado de popularidad de escritores y artistas conocidos—aun considerando las imperfecciones que tienen estas encuestas—, los veintiséis años de Antonio Prieto obtuvieron el segundo lugar entre los novelistas, detrás de Carmen Laforet. Este fallo lo consiguieron, sobre todo, sus lectores de Argüelles. Antonio Prieto es pálido, de mediana estatura, fuerte. Casi siempre lleva en su cartera la novela de un autor italiano: Marotta, Vittorini, Levi, Coccioli, Pratolini, Pavese o Piovene. Le acompaña *Timur*, su perro, un *cocker* negro humanizado y bohemio que pide terrones de azúcar en el café, poniéndose a dos patas, mientras su amo, ajeno, escribe en un rincón. Si *Timur* faltase en el café lo notaría todo el mundo. Ha sido el mejor pretexto, casi un vehículo consciente, para conocer y penetrar a tipos del barrio, a tipos de esta novela: *Buenas noches, Argüelles*.

En este barrio madrileño, de calles espaciosas, arboladas y limpias, vecino de la Ciudad Universitaria, rodeado de parques, con un cielo altísimo y la sierra del Guadarrama al fondo, viven, al calor de las aulas o acogidos a su fino y alegre bullicio, muchos hombres de letras y artistas: el poeta Luis Rosales, Lauro Olmo, autor de excelentes cuentos; el estupendo acuarelista Goico Aguirre, el pintor Moreno Galván, Horacio Ruiz de la Fuente y el fabuloso aristócrata arruinado Julián Cañedo, casado con una noble gitana que, mejor que Juan Belmonte y Joselito, mató por afición toros enormes. Y en Argüelles vive también Antonio Prieto.

Esta novela que acaba de publicar es un fino retrato de su barrio. "Un barrio—dice él—es como una persona. Se le quiere hasta confundirle en nosotros. O se le odia." "Pero—añade—ésta no es la novela de un barrio, sino la historia de unos seres que habrán vivido o vivirán en Argüelles y que, seguramente, podrían interpretar su vida en otro espacio." Sí. Los seres que se mueven en esta novela son los españoles modestos que todos conocemos, cada uno con su pequeña ilusión, fraguando su pequeña aventura o desventura. Tres momentos, entrecruzados, ocupan esencialmente nuestra atención en el libro. El final de una vida: la de la señora Méndez; la historia vulgar—y extraordinaria—de la familia Vázquez Buendía, que son felices, y la salida humorística de lo cotidiano de Marcelino Suárez, desdichado burócrata. La somera enumeración de estos temas sería suficiente para iniciar un largo y justificado bostezo, y que no pase esto en su lectura nos da la pauta de la calidad que tiene esta novela. Pero no es éste su único mérito. *Buenas noches, Argüelles*, es novela delicada, de perfección—en su técnica—impecable, escrita con un lenguaje justo, sencillo, eficaz, con frases de gran expresividad sintáctica. Es una novela a media voz, con una calidad sostenida en el tono, sin estridencias ni gritos y se lee con sumo interés. Por su construcción—los días sucesivos de una semana en horas distintas, continuadas, de ocho de la mañana a doce de la noche—, muestra en pequeños fragmentos la vida de sus personajes, y esto, unido a la ternura, da a sus páginas muchas veces la cadencia y el encanto breve de los cuentos. No es en modo alguno, sin embargo, una novela sentimentaloide o blanda. La serosidad untuosa de la muerte la cruza de parte a parte en un relato de contenido dramático que, al final, se alza como un voraz aleteo de cuervos sobre un cadáver. Es la avidez del pueblo

ante la muerte, la muerte con la participación de extraños, con una sucesión de pésames indiferentes al dolor, escrutadores y morbosos. Literariamente, es esta agonía y muerte de la señora Méndez el relato más importante y difícil.

Buenas noches, Argüelles, es una excelente novela, que supone un avance muy considerable en la carrera de escritor de Antonio Prieto. — MEDARDO FRAILE.

5

ALEJANDRO NÚÑEZ ALONSO: *El lazo de púrpura.* Editorial Planeta. Barcelona, 1956. 743 págs.

El lazo de púrpura es la cuarta novela española de Núñez Alonso. Quiero decir la cuarta publicada en España desde que llegó hace sólo tres años. Su novela última—*Segunda agonía*—fué tan estimada como sorprendente, y ya mostró al público, sin ambages, un novelista de primera fila, con un mundo hecho, poderosa imaginación, dócil adecuamiento en el lenguaje y dominio no sólo de las técnicas que han venido animando la novela en los últimos tiempos, sino del clasicismo esencial que parte de *Don Quijote. El lazo de púrpura,* por su extensión, es novela de gran envergadura, y por el mundo que levanta, el mundo romano de Tiberio, es de una gran dificultad, que requiere a la vez documentación precisa e imaginación fecunda. Muchos fallos podría haber tenido esta empresa. Y hasta podría esperarse que fallara sobre todo el interés, por la lejanía que, para el lector de hoy, deberían tener los personajes, por el amplio recorrido expuesto, etcétera. Por el contrario, *El lazo de púrpura* es novela de gran amenidad, y no hay distancias entre lectores y personajes, porque éstos son seres que auténticamente viven.

Podríamos etiquetar al uso esta novela como novela de evasión. Evasión y compromiso son dos términos que, sobre todo, atañen al autor más que al lector. Toda novela, para el lector, es de evasión; evasión de un grupo, de una sociedad, hacia mundos imaginados o invasión de sí mismo, hacia sus propios problemas y preocupaciones y los de su tiempo. El acto de leer en soledad nunca compromete al lector: es un acto humano como otro cualquiera, a no ser que el lector quiera trascender ese acto. Compromiso igual a cita con el libro es la fórmula más normal y al uso entre lectores. Pero en esta novela de evasión el autor no ha querido evadirse de su responsabilidad de novelista, de escritor—responsabilidad que olvidan a veces los que se llaman autores comprometidos—, y ha ampliado el mundo de nuestras relaciones con una serie de personajes, de seres vivientes, difíciles de olvidar. Los personajes de *El lazo de púrpura* viven: los protagonistas, los agonistas y hasta la masa con su clamor, sus llantos y sus baladronadas ridículas e inocentes. Inolvidables los protagonistas: Mileto, Raquel, Benasur, Zintia. Inolvidables—pese a la fugacidad en el libro de algunos de ellos—Skamín el pirata, el tuerto Raz-Amal, Petronio el poeta, el césar Tiberio, el banquero judío Massamé, la indómita gaditana Cosia Poma, el luminoso Kaiván, Poncio Pilato, Herodes, Salomé. Los tipos de la novela sorprenden siempre. Su presentación es prismática; van revelándose a través de otros personajes, y de ellos queda al lector, al acabar, la impresión, a un tiempo fija y huidiza, de un ser viviente y una visión total que le permite opinar sobre ellos con soltura.

El lazo de púrpura, novela por los cuatro costados, lo es, sobre todo, por el lado de los personajes, por los seres vivientes que entraña. Al final nos da la impresión de que los protagonistas se han visto arrastrados, durante el relato, hasta Jerusalén, más que por la fuerza de los negocios, por una corriente misteriosa, por el Destino, por algo "que estaba escrito", como si hubieran sido absorbidos necesariamente por ese fundamental suceso de la Pasión, a punto de ocurrir. Es decir, el final viene amasado con buena levadura en todo el libro. Benasur, el navarca, poderosísimo judío, recorre su imperio comercial en el Mediterráneo para llevar a cabo puntualmente la consecución de un plan contra Roma. Hay capítulos de impresionante belleza y expresividad:

"Delenda est Roma!", "El tercer patio", "El látigo del silenciario", "El banquete de los gladiadores", "El terror", "Garama", "La corte de Abumón", "El festín de Herodes" y "Las tinieblas". Ante el lector, por este orden, desfilan el mundo sabroso y pintoresco del Egeo, Roma y Capri, refugio preferido del César; la vida finamente provinciana y altiva de Gades, la corte fantástica de Garama en Africa y, por último, Jerusalén, con la Pasión de Cristo.

Los breves discursos de personajes y personajillos que van jalonando, como un sabroso manjar para un lector avezado, la novela, son pura delicia. Ante nuestros ojos pasan todas las clases o, mejor, estamentos sociales y las peculiaridades de pueblos muy diversos relevantes o ínfimos, históricos o inventados. Su paso está marcado en cada página por la sabiduría profunda del autor, más si cabe que en la erudición, en cuanto a las dimensiones de la vida y alma de los hombres.

Hay, además, un perfecto equilibrio entre argumento y técnica. Muchas novelas actuales están tramadas mediocre y, a veces, inadecuadamente sobre un brillante bastidor técnico. La novela de Núñez Alonso tiene una técnica de panorámica—que por abarcar un radio de acción amplísimo ofrece enormes contrastes—que no pesa al lector ni se advierte. *El lazo de púrpura* no está exenta tampoco de claras resonancias actuales. El dinero es el móvil de su acción, la riada que arrastra personajes, que enciende guerras y engendra odios. En algún párrafo en que se especula sobre los romanos, el lector cae en la cuenta de un buscado y evidente paralelismo entre ellos y los yanquis de hoy, atletas, ingenuos y poderosos. Novela importante y singular—por el propósito y el tema—en nuestra literatura. Novela—en acertada redundancia que empleó *Clarín*—novelesca, para el público minoritario y el gran público, llena de sorpresas, de brillantes diálogos, en la que el lector pasa las fronteras de la Verdad y la Mentira con un deleitoso y apasionado trasiego.—MEDARDO FRAILE.

6

ALBERTO ESCOBAR: *La narración en el Perú.* Serie Antológica núm. 2, dirigida por Jorge Puccinelli. Editorial "Letras Peruanas". Lima, 1956.

De la literatura hispanoamericana se ha dicho que no adquiere carácter y expresión propias hasta la aparición de Rubén Darío. Con anterioridad, históricamente, ha vivido un largo y lento proceso de formación en el que fructificó la siembra cultural de los pueblos peninsulares derramada sobre el légamo de las sociedades primitivas. Y hasta las taras de su decadencia se imprimen en el cuerpo americano, cuando llega la hora de imitar el modelo foráneo que dicta la dinastía borbónica, en el caso concreto de España.

La independencia política no trae, en correlación, y como primera manifestación, el alumbramiento de lo genuino y esencial del alma americana, por cuanto se logra al precio de la subversión de un orden y una tradición—la *pax hispanica*—sin que de inmediato tuviera homologación. Casi al mismo tiempo de la lucha emancipadora y de afirmación de las nacionalidades se vive en el terreno cultural el fenómeno romántico a imitación de Europa; careciendo, por tanto, el hombre americano de las primeras generaciones emancipadas de tregua para reflexionar sobre su propio ser y su contorno. Cabría pensar que una especie de destino adverso se ensañaba en él, privándole de autoconocerse y autodefinirse. Esta será la tarea de generaciones de pensadores y literatos más próximos a nosotros en razón del tiempo.

Lentamente, en una paciente, sincera y honda recapacitación, esas generaciones han ido revelando los aspectos definidores del auténtico contorno de lo más culturalmente válido de la América hispana. Los Henríquez Ureña, Mariategui, Vasconcelos, Gallegos, Luis Alberto Sánchez, etc., sólo por dar algunos nombres que valen como índices, han llegado a mostrar a lo largo de sus creaciones y ensayos qué es lo genuino americano; lo que, sin desgajar a América de la forma histórico-cultural Occidente

le permite manifestarse con singularidad.

En esa galería de afanosos e inquietos buscadores de las esencias americanas hay que asignarle, desde ahora, un lugar a Alberto Escobar. Su última obra, *La narración en el Perú,* lo atestigua. Con minuciosidad y rigor ha seleccionado una valiosa antología de narraciones que contiene desde las primitivas leyendas — llegadas a nosotros merced a las versiones recogidas por las primeras crónicas—hasta las obras de la última generación que empieza a bullir en el panorama literario peruano. Ochenta y siete ejemplos, de casi otros tantos autores, acompañados de la correspondiente nota biográfica y guía de ediciones, forman el volumen.

Pero lo que destaca sobre manera, con ser muchos los aciertos conjugados en la obra cuyo contenido nos ocupa, es el certero comentario que como pórtico y guía antecede a la selección de textos. En corto número de páginas, Alberto Escobar ha logrado un valioso ensayo, en el que analiza las constantes de la literatura narrativa peruana al correr de los siglos y las características y tendencias más acusadas de cada época, tendencia o grupo. Alberto Escobar ha tenido presente lo apuntado por Luis Alberto Sánchez cuando, al sintetizar sus ideas sobre el desarrollo de la novelística hispanoamericana, señala que "apareció embrionariamente, mezclada a la crónica, en el siglo XVII; se perfila como descripción, rama de la geografía, y como relato de la sociología en el siglo XVIII; se perfecciona técnicamente en el siglo XIX, y halla su personalidad, su rumbo, sólo en el XX". Por ello, tanto el trabajo de introducción como la antología de relatos persiguen de consuno mostrar la evolución de estilos sucedida en el tiempo y los que pudiéramos llamar "caracteres" de cada época. En una palabra, cómo el relato va ganando cuerpo y entidad en el mundo literario peruano hasta cuajar en el personalísimo estilo de sus figuras más representativas de este siglo (Beingolea, López Albujar, Alegri Vallejo, Arguedas, etc.). Evolución que certeramente había anotado el crítico ecuatoriano Benjamín Carrión al enjuiciar el género narrativo hispanoamericano — "Estamos asistiendo al nacer de la novela en América. El sentido del relato se ha despertado en forma extraordinaria en todos nuestros países"—y que desde el colombiano Jorge Isaacs han venido confirmando las sucesivas generaciones de cultivadores de la novela, el cuento y la narración de todo género en la América hispana.

Son muchas, pues, las razones que hacen de este libro una obra de consulta precisa para los que aspiren a tener un conocimiento completo de las letras americanas y, en concreto, a conocer y penetrar el contenido de la literatura del Perú.—ANTONIO AMADO.

7

MIRCEA ELIADE: *Forgerons et alchimistes.* Flammarion. París, 1956.

Según una creencia primitiva, las sustancias minerales participan en la condición sagrada de la madre tierra. Los minerales crecen en el vientre de la tierra igual que los embriones, dando así a la metalurgia un contenido puramente obstétrico. El minero y el obrero metalúrgicos intervienen en el desarrollo de esta embriología subterránea; precipitando el ritmo de crecimiento de los minerales, colaboran en la obra de la Naturaleza, obligándola a engendrar más rápidamente. En breve, por sus propias técnicas, el hombre va sustituyendo al tiempo; su trabajo reemplaza la obra que debía realizar el paso del tiempo.

Colaborar con la Naturaleza, ayudarla a producir en un tiempo cada vez más rápido, cambiar las modalidades de la materia, son, por tanto, fuentes de ideología alquimista. Tanto como el fundidor y el forjador, el alquimista trabaja sobre una materia a la vez viva y sagrada; sus trabajos persiguen la transformación de la materia, su perfeccionamiento y su transmutación.

Entre estas actividades, los oficios de minero, obrero metalúrgico y herrero han tenido siempre una profunda repercusión en el desarrollo de las religiones. Actividades que de una forma directa e inmediata actuaban sobre la ma-

tería, transformándola y acomodándola, tenían lógicamente que afectar a las explicaciones cardinales que el hombre trazara en torno a los principios fundamentales de su vida espiritual.

Mircea Eliade, eminente historiador de las religiones, ha escrito un libro extraordinariamente documentado en torno a estas actividades y, lo que es mucho más importante, a la evolución histórica por la que se pasa desde una cierta especialización en el oficio de la forja a una completa dedicación a las prácticas de la alquimia.

Comienza el libro estableciendo la advocación celestial que tiene el hierro en las antiguas civilizaciones al participar, tanto el hierro de origen mineral como el sideral, de un origen misterioso.

El hierro, y en general todos los metales, presentan en las antiguas culturas dos aspectos fundamentales: de un lado, un especial significado extramundano derivado de la presencia sobre la tierra de fragmentos metálicos que han llegado atravesando los espacios siderales; de otro lado, un sentido de origen vital que presta a los trabajos de la mina la justificación para un complejo ritual de prácticas en las que se confiere un significado ginecológico y obstétrico a las tareas que preceden y acompañan al alumbramiento de los materiales extraídos del fondo de la tierra.

Desde esta concepción de alumbramiento se pasa a la idea de un mundo totalmente sexualizado, en el que tanto las actividades agrícolas como las que tienen por objeto el tratamiento de los minerales poseen siempre un profundo significado sexual, son revelaciones de un universal *mysterium conjunctionis*, del que, como última consecuencia, se deriva la alquimia.

A continuación traza el autor, en párrafos extraordinariamente documentados, la diferencia que existe en los antiguos órdenes ideológicos entre los conceptos de tierra madre y piedra generatríz, entre los que destacan dos tipos de creencias extraordinariamente interesantes: las relativas a los mitos de hombres nacidos de las piedras y las creencias sobre la gestación de las piedras y los minerales en las entrañas de la tierra.

Desde estos dos órdenes de creencias se pasa a todo un complicado entramado de ritos y misterios metalúrgicos, de los que se deriva una vaga serie de prácticas de las cuales no están alejados los sacrificios humanos llevados a cabo en los hornos como demostración del gran número de poderes suprahumanos que se encuentran presentes en los procesos de fusión de los metales. Todo un vasto mundo de sugerencias religiosas se desarrolla en torno al magisterio del fuego y a la actividad que tiende a transformar la materia mediante la aplicación de una serie de trabajos y procedimientos. De aquí el contenido religioso y civilizador de las actividades metalúrgicas en los distintos pueblos; patente en las prácticas de alquimia, en las que se sueña y persigue una transformación extrema de los elementos minerales.

Seguidamente traza el autor un cuadro detallado de la evolución científica y simbólica de la alquimia, recogiendo con particular insistencia datos y conceptos sobre los alquimistas indios y chinos, tanto por ser menos conocidos como por presentarse bajo una forma más clara en su doble característica, a la vez experimental y mística. Pues la alquimia no fué en su principio una ciencia empírica ni tampoco una química rudimentaria; características éstas que fué adquiriendo después. La alquimia fué en su principio una ciencia pura y propiamente religiosa, huella inmediata del hombre sobre la materia y llave con la que se podían obtener, gracias a la ayuda de Dios, ventajas incalculables.

Sobre este tema evidentemente sugestivo Mircea Eliade ha escrito unas páginas mantenidas en una constante inquietud sociológica hacia un descubrimiento de los diversos significados que puede tener un sector tan importante como éste del quehacer humano. El libro se lee con facilidad, y está delicadamente presentado y enriquecido con frecuentes reproducciones de antiguas obras europeas sobre religión y alquimia.—RAÚL CHÁVARRI.

Ojeo de Revistas

UN CURIOSO "INÉDITO" DE RADIGUET.—*Le Figaro Litteraire* del 18 de marzo publica un interesante documento. En un ensayo escrito por Raymond Radiguet en 1920—cuando contaba diecisiete años—titulado *La Régle du Jeu,* y que presenta uno de los más consistentes panegíricos del *retorno al orden* que años más tardes iba a proclamar Jean Cocteau, poseedor de este documento, como reacción a las modas de vanguardia. El estudio de Radiguet versa principalmente sobre el tema—o, mejor, sobre el problema—de la antítesis entre calidad y fama, entre talento y éxito, en los escritores. "Si es ingenuo pensar que todos los autores de éxito tienen talento, más ingenuo es pensar que un autor de talento *no puede* tener éxito." Lo más absurdo de todo es pensar que un autor tiene talento porque no tiene éxito. Para Radiguet, esto último era lo que se venía pensando en los medios intelectuales franceses desde cincuenta años atrás, y no olvidemos que el ensayo está hecho en 1920.

Caen algunos ídolos y se alzan—o se mantienen en su justo pedestal—algunas figuras que, vistas ahora con la perspectiva inevitable, nos parece imposible que fuesen juzgadas con tanta independencia en aquellos días. Para Radiguet, Saint-Pol-Roux es un pobre poeta, es decir, un menguado poeta, y Coppée, en su género, es un poeta de gran talento. Las afirmaciones no están dichas a humo de pajas, sino estudiadas y comprobadas (hasta el punto que puede serlo una opinión literaria), con aquella justeza que caracterizó el juicio sobre sus contemporáneos e inmediatos precursores, formulado en diversos lugares de la obra de Radiguet. El interés de estas opiniones no ha decaído. Haciendo un sencillo traslado temporal, nos hallamos con un problema que actualmente puede ser planteado y que, una vez más, permanece largamente irresoluto, aunque mantenido vivo en conversaciones y críticas literarias. Afirma Radiguet que Labiche es tan bueno como Molière, y sin duda alguna más ameno, y que nadie podrá explicar por qué son admitidas como buenas las farsas más burdas de Molière en tanto que Labiche es un autor olvidado. Hoy lo sería igualmente, a no ser por las resurrecciones cinematográficas de *Le chapeau de paille d'Italia* y de alguna otra de sus comedias.)

No es el inédito de Radiguet una defensa del éxito ni un intento de trasposición (o declaración) de valores. Las cosas quedan más en su punto—y con qué claridad!—cuando entra en la zona de la poesía. Para Radiguet, la poesía es cosa tan secreta, que cree verdaderamente difícil, si no imposible, que un poeta sea verdaderamente grande sin ser verdaderamente secreto. "El teatro y la novela no exigen el mismo secreto que la poesía, y el hecho de que a mí me agrade leer a Dumas o Labiche no indica que prefiera a los poetas que les equivalen, por ejemplo, François Coppée, o para escoger un ejemplo más ilustre todavía, Víctor Hugo."

Baudelaire dijo que Víctor Hugo era un hombre *débil,* y lo dijo en un momento en que no pronunciar la palabra *genio* al margen de Hugo constituía casi un sacrilegio.

Lo malo de Coppée comenzó—según Radiguet—cuando aquél cedió a lo que Cocteau llamaba "las proposiciones de paz al público". Unos poetas ceden, y se pierden más o menos, por su busca de aplauso, pero otros se pierden igualmente por buscar el silbido o el denuesto. "El clásico no busca ser aplaudido o vituperado. El romántico tiene avidez de lo uno y de lo otro." Arremete más adelante Radiguet contra Dadá, e implícitamente contra otras escuelas o movimientos similares: "Los dadaístas están dispuestos a todas las concesiones con tal que el público los silbe." Por lo demás, el verdadero éxito no es aquel que generalmente cree la gente, aun la gente de letras. "Ninguna gloria, ni siquiera la de Hugo, es más abrumadora que la de Rimbaud; lo único necesario es discernir

entre la gloria de buena ley de la gloria de mala ley."

En fin, "sería vano creer que alguien da un paso adelante. Nadie da un paso adelante. Mejor diríamos que cada paso que se da está dado en distinta dirección. Que nadie nos diga: "Todo ha sido dicho. Hemos llegado demasiado tarde a un mundo demasiado viejo." Pienso, por contra, que si muchas cosas han sido dichas, quedan muchas más por decir, y lo mismo que siempre hay jóvenes en el mundo, el mundo no es más viejo que el primer día de su nacimiento".—J.

Papeles de Son Armadans.—Núm. 12, marzo 1957. Madrid/Palma de Mallorca. Dos editoriales de altura escritos por Camilo José Cela, director de la revista, abren el número. Ensayos de Guillermo de Torre y Juan Marichal. Poesía de M. Villángomez, J. A. Goytisolo y el nicaragüense Pablo Antonio Cuadra. En "Plazuela del Conde Lucanor", sección de narraciones, está otra vez la garra de Cela ("Historias de España. Los tontos"). Cierran las habituales secciones de crítica, bibliografía, notas, y la de cartas del extranjero "La atalaya y el mapa". Nueva entrega de Lorenzo Villalonga y su "Muerte de una dama" en el folletón de la revista, salpimentada en este su nuevo número con raras e inéditas xilografías de la colección palmesana de Guasp.

Arts News.—Marzo, 1957. Nueva York. Textos de Isamu Noguchi, Eleanor Munro, P. M. Bardi, Walter Pater, Parker Tyler y Rudolf Wittkower, cuyo artículo, acompañado de copiosas reproducciones, lleva por título "El Greco's language of gestures". Más reproducciones, muy bellas todas, de Goya, Ingres, Gauguin y Pablo Picasso, natural de Málaga (España), a quien se sigue aludiendo, en un pie desgraciado, como a "Modern French" (?).

Atlántico. — Revista de Cultura Contemporánea, núm. 4. Madrid, 1957.— F. Yndurain: "Unamuno y Oliver Wendell Holmes"; W. G. Constable: "Artes visuales". Otros textos de Alfonso de la Peña, Marianne Moore (poemas), Norman Smith, Roberto Velázquez, Paulino Posada y Carlos Clavería, quien comenta un libro importante, *The Spanish Background of American Literature,* de Stanley T. Williams, catedrático de la Universidad de Yale.

Caracola.—Revista malagueña de poesía. Málaga, abril 1957.—Un poema central de interés, "Sol de mediodía", de Juan Valencia. Otro, fragmentario, del libro *Descubrimiento de América,* de Jaime Ferrán, y dos piezas breves y bellas de los italianos Aldo Capasso y Nino Zoccola. En la portada, la graciosa viñeta de Caracola se debe al poeta cordobés Ricardo Molina.

Cuadernos. — Revista bimestral del Congreso por la Libertad de la Cultura. Núm. 22. París, enero-febrero 1957. Ignazio Silone, F. Bondy y M. Sperber escriben sobre la revolución rúngara, y Alberto Moravia hace un relato de su reciente viaje a Rusia. R. Sender, I. I., y Eugenio Florit glosan la obra y la persona de Juan Ramón Jiménez. Ramón Xuriguera estudia "El conceptismo en la pintura española", y Víctor Alba narra un coloquio con Rufino Tamayo. Crónicas de Roma, Teherán, Méjico y textos adicionales de Américo Castro, Aldous Huxley, Jorge Mañach, Ferrater Mora, Serrano Poncela, Germán Arciniegas, etc.

Teatro de España visto desde Londres.—En la revista inglesa *Plays and Players* aparece un artículo de A. E. Wilson acerca de la vida teatral madrileña. Asegura el crítico que, a pesar del interés nacional en la fiesta de toros y la cada día más extensa influencia del cine, Madrid es decididamente una capital de aficionados al teatro. Ir al teatro es una costumbre arraigada en los *pleasure-loving Spaniards,* que no sólo se deleitan con obras clásicas de Calderón y Lope, sino también con las modernas de Benavente, Martínez Sierra, García Lorca y Eduardo Marquesa (debe ser Marquina, claro está), y, por añadidura, con las creaciones de Shaw, Somerset Maugham, Anouilh y Arthur Miller. El artículo tiene un tono predominante de complacencia y de sor-

presa. A la postre, deja la impresión —que el autor mantiene—de que Madrid es una de las ciudades mejor dotadas teatralmente de Europa. Lo malo es que para ir al teatro en Madrid hay que renunciar a acostarse temprano. Se puede ir a las siete, pero el verdadero aficionado prefiere la sesión de las once. ("No es de extrañar que la costumbre de la siesta permanezca viva".) Los precios, comparados con los de Londres, son baratísimos.

Wilson ha admirado profundamente la representación de *Don Juan Tenorio* dada el último año en el teatro Español, con las decoraciones de ilustres pintores y la participación de notables artistas, como Manuel Dicenta, María Dolores Pradera y José María Secana (debe ser Seoane, claro está, pero como estamos en Castilla...). También ha gustado mucho de la escenografía y música de *Doña Francisquita*, en la Zarzuela. Este teatro es el *Drury Lane* de Madrid. "Raras veces he oído una música tan delicada y encantadora, de una melodía tan fresca y pura, de una gracia que el tiempo no ha disminuído."

Anuncia el cronista la apertura de nuevos teatros, se encanta con la ornamentación del de la Zarzuela y asegura que "no cree que haya otro teatro tan cómodo y elegante en toda Europa. Desde luego que Londres no cuenta con nada tan agradable. Con su hermosa decoración de metales, sus escaleras de mármol, sus lámparas de cristal y otros detalles parecidos, ofrece un ambiente brillante. Cuando están fuera de escena, las señoritas y caballeros del coro pueden pasear por espaciosos y bien iluminados corredores, todo lo contrario de las reducidas condiciones de los zaquizamíes que suelen abundar en los teatros de Londres".

La mayor admiración de Wilson es por el teatro Real (Opera House). Cuando se abra, en breve, Madrid contará con un salón para ópera que no ha tenido durante los últimos treinta años. "Se asegura que la reapertura se llevará a cabo el año que viene, pero los madrileños creen que habrá que esperar más tiempo, y que la esperanza es tan lejana como la que concebimos los londinenses de que sea construído nuestro Teatro Nacional."

El artículo es consolador. Para tantos españoles que creen que aquí no pasa nada de bueno en la vida teatral, ciertos parangones han de ser estimulantes. Aunque siempre quedarán los que digan que ese inglés no sabe lo que está diciendo. Los hay "tenaces".—J.

LOS ÉXODOS RURALES.—*A pesar de los esfuerzos gubernamentales, cada día se manifiesta más apremiante la necesidad de racionalizar la vida colectiva en las comunidades nacionales hispánicas como conjunto de países subdesarrollados que ofrecen importantes características comunes en su actual período de crecimiento y expansión.*

Factores demográficos y educativos de tanta significación como los económicos están en juego en este proceso. Y solamente una actitud resuelta, que oriente con preferencia el potencial material y el dinamismo creador de nuestros países hacia el objetivo de obtener la defensa y la promoción efectiva del hombre trabajador, puede ahorrar a nuestras generaciones el sufrimiento colectivo que un abandono y una improvisación culpables han venido atrayendo sobre ellas tan frecuentemente. En una información reciente de Semana*, de Bogotá, se estudian algunos aspectos de interés de la despoblación rural en Colombia; fenómeno que, a su vez, presenta profundas analogías con la tendencia de igual significación que lo mismo puede observarse hoy en el resto de Iberoamérica que en la vida peninsular. Los desmesurados suburbios de mano de obra fabril, procedente de las viejas regiones campesinas, levantados muy a menudo con dramática y deshumanizada improvisación, constituyen hoy un rasgo tan típico del conjunto urbano de Madrid, Barcelona, Bilbao y otras progresivas ciudades españolas, como pueda serlo de los grandes centros industriales colombianos, venezolanos, bolivianos o chilenos.*

No puede ser más desastroso el resultado de estos aluviones masivos de población rural que, sin preparación alguna, se vuelcan desde sus núcleos retrasados sobre las ciudades para realizar

un aprendizaje profesional lentísimo, en el que las energías desperdiciadas son prácticamente incalculables; y para protagonizar al mismo tiempo una experiencia personal, extendida sin remedio al propio grupo doméstico, francamente corruptora y degradante.

El instinto de conservación de cada sujeto, lanzado con entera indiferencia por los responsables de la sociedad a este manoteo espantoso que le permitirá o no, según los casos, no desaparecer bajo las aguas, junto con los que de él dependen; y también, en algún modo, la espontánea y precaria capacidad de organización que ofrecen los agregados primarios de población, abandonados a sí mismos, terminan por imponerse casi siempre. Y la técnica y la riqueza de la comunidad expropiada a ésta por sus actuales titulares financieros terminará por ofrecer a las generaciones posteriores barrios modernos, industrias florecientes, civilización y belleza incluso donde antes sólo reinaron la humillación, la angustia y la miseria.

Pero ello no se hizo, por regla general, sino al precio infamante de la depravación y la destrucción prematura de millares de seres humanos que ante la capacidad de cólera de la conciencia de Dios y de la conciencia del pueblo cayeron inmolados estúpidamente a la inconsciencia y a la frivolidad de los beneficiarios y rectores de un sistema de estructuras bárbaro, feudal, anticristiano.

Estimamos, por tanto, un deber gravísimo, tanto de los gobernantes como de los poseedores, justos o injustos, de la riqueza, hacer frente en nuestros países a este problema, dándole una preeminencia que esté en función directa de su extraordinaria gravedad. Los puntos de partida de estos movimientos migratorios interiores y sus puntos de atracción deben ser objeto de serios estudios sociológicos y de economía humana que dirijan el proceso y puedan prever y regular sus efectos. No es éste problema menor, en modo alguno, que el de la emigración exterior, el cual ya va obteniendo, afortunadamente, un grado creciente de atención pública y oficial. Igual que él, merece que la capacidad racionalizadora alcanzada por nuestra sociedad se aplique con toda energía a su remedio.

En la situación colombiana antes aludida, y en contraste con las condiciones de prosperidad impresionante que estimulan el crecimiento actual del país, las autoridades de trabajo de Antioquia, departamento que figura a la cabeza del esfuerzo de industrialización de Colombia, pudieron averiguar el incentivo concreto que atrae a las factorías de Medellín, de Bello o de Itagüí a verdaderas caravanas incesantes de gentes que despueblan los campos: el salario medio diario de un obrero industrial es en el departamento de 6,16 pesos; el del trabajador agrícola, de 2,50 con alimentación y de 4,50 sin alimentos.

Esta situación ha acarreado en los últimos años varios impactos directos a la economía agraria. La producción del trabajador del campo, considerada de un 60,5 % en el año 1954, se redujo al 54,3 % en 1953. La población total del país subió de poco más de diez millones en 1946 a 13 millones en 1956; pero mientras tanto, las hectáreas cultivadas, que tenían que haberse incrementado en proporción adecuada para atender a las crecientes necesidades nacionales, sólo subieron de cerca de dos millones y medio de hectáreas a poco más de los tres millones. Insignificante aumento que corroboran las cifras de valoración de la producción agrícola nacional, las cuales pasaron en los diez años citados de 880,5 millones de pesos a apenas los mil millones.

El caso de tantos peones agrícolas que hace diez o doce años ganaban 30 centavos semanales y ahora disponen —con 50 pesos mensuales, más primas familiares y otros ingresos marginales— de casa propia (hipotecada) en la ciudad, precipita el éxodo de la población agropecuaria de las regiones del interior en todo el país. Ello pone de relieve el bajo nivel de la vida rural, necesitada de esos estudios de economía humana—recientemente efectuados, por cierto, en Colombia mismo, como antes en Brasil — que permitan racionalizar, sin perjuicio para el hombre, el pleno aprovechamiento de los recursos naturales de las regiones afectadas y la consiguiente elevación de su nivel de vida.

Y además, claro está, la adecuada disposición de factores vitales, como educación y alimentación, en los centros urbanos que hayan de recibir y acoger al emigrante.

Problemas éstos que afectan a todos nuestros pueblos: países subdesarrollados, herederos y pioneros de una gran cultura, cuyo objetivo más preciado es precisamente la dignidad del hombre.—MANUEL LIZCANO.

El aire del mes

MAYO

A MAYO *hay que saludarlo desde que se anuncia, disponerse a recibirlo con las más expresivas señales de contento. Bien lo entendió nuestro rey don Alfonso el Sabio cuando salió a recibir a mayo en el arco de entrada de la primavera:*

Ben vennas, Mayo, et con alegría...

y no sólo con alegría, sino con "saúde", con "lealtade", con "muitas riquezas", "coberto de fruitas", con "boos sabores", y con pan y con vino, con vacas y toros, con muchos ganados, alegre y hermoso y —anticipadamente—con "boo verao". Mayo alegre y sin saña es el tiempo glorioso, tal y como lo definía el autor del Libro de Alexandre *en un delicioso cuadro, que recuerda, con mayor humanidad, la belleza del triunfo primaveral de Botticelli:*

El mes de mayo, un tiempo glorioso
cuando facen las aves un solaz deleytoso,
son vestidos los prados de vestido fermoso.
Da sospiros la duenna, la que non ha esposo.

La soledad de la dueña sin esposo no evita la alegría general, porque, como añade el mismo poeta un poco más adelante,

...andan mozas e viejas cobiertas en amores,
van coger por la siesta a los prados las flores,
dicen unas a otras: bonos son los amores,
e aquellos plus tiernos, tiénense por mejores.

Era por mayo cuando la reunión que cuenta el Libro de Apolonio *dió ocasión a la joven princesa Luciana para admirar a la corte con su destreza y gracia para tocar la vihuela. Ya empezaban los calores, puesto que Luciana, después de "temprar bien la vihuella en un son natural", no pudo soportar el abrigo y*

...dexó caer el manto, paróse en un brial,
comenzó una laude, omne non vió atal:
facía fermosos sones e fermosas debailadas,
quedaba a sabiendas la voz a las vegadas,
fazía a la vihuela decir puntos ortados...

También mayo puede ser triste si el que sabe que va transcurriendo no alcanza a ver su luz. Dígalo, si no, el prisionero del romance, que comenzaba su lamentable historia de la muerte del pajarillo que le contaba los días:

Que por mayo era, por mayo, cuando los grandes calores,
cuando los enamorados van a servir a sus amores.

No cabe duda de que, si nos guiamos por la vieja poesía, mayo era otrora no sólo primaveral y floreal, sino también mes de inicios estivales. Los enamorados van a servir a sus amores, andan mozas y viejas cubiertas en amores, todo es amor, y no lo han dicho solamente los poetas de nuestra lengua. Shakespeare también lo sabía:

On a day (alack the day!).
Love, whose month is always May...

y más cerca de nosotros su compañero Dylan Thomas, soñando con un mayo florido, excepcional, en la tierra combatida de Gales, una primavera sagrada y duradera que estaría presente en la hora de su partida:

...and the mother and toppling house of the holy spring,
if only for a last time.

Mayo es mesura, equilibrio y también pasión e inquietud. Dicen que cuando marzo mayea, mayo marcea. "Mayear" no es palabra muy usada hoy en nuestro idioma, ni aun poéticamente. Los ingleses usan su equivalencia. Así A. E. Housman, cuando habla de los valles verdes y tranquilos, por los que vagan los amantes "mayeando":

In valleys green and still,
where lovers wanders maying.

Para ver una flor, en cualquier lenguaje o latitud, ninguna luz como la de mayo. Flores de mayo vió con ojos felices e inquietos Lope de Vega, y hay en la poesía universal una rosa—la de Ronsard—que solamente en mayo cedía su contemplación perfecta:

Comme on voit sur sa branche au mois de mai la rose...

Esa rosa se hace nube, brisa, canción y también pájaro. Miguel Hernández cantó su mayo enamorado en voz de los campesinos alegres:

¡Mayo de flores,
me aguardan en sus labios
dos ruiseñores!

JOSÉ MARÍA SOUVIRÓN

INDICE

En páginas amarillas: *Hispanoamérica a la vista*, con "La farsa dramática moderna en Hispanoamérica", de AGUSTÍN DEL SAZ.—Portada y dibujos del pintor español AURELIO CALDERÓN.—Ilustran los poemas de Gerardo de Diego, el español MORENO GALVÁN, e *Hispanoamérica a la vista*, el argentino MORAÑA.



HISPANOAMERICA A LA VISTA

LA FARSA DRAMATICA MODERNA EN HISPANOAMERICA

POR

AGUSTIN DEL SAZ

En la lectura del moderno teatro hispanoamericano llama la atención la frecuencia con que se califican como "farsa" piezas escénicas de distintas características. Ha de pensarse—previo conocimiento de las piezas así denominadas en nuestra época—en fijar su puesto en la nomenclatura teatral moderna. Sin perdernos en el mar de la erudición de sus fuentes y sin definiciones de rigor preceptistas, recordemos que, en los comienzos del teatro hispano, eran piezas cómicas por lo común, breves por su extensión y groseras y rústicas por su expresión y personajes, entre los que predominaba el pastor. Las farsas de Lucas Fernández, el gran primitivo del teatro español, pueden considerarse primeras en el tiempo. Después perdieron su limitada aplicación y, prescindiendo de cierto sentido despectivo como obra vulgar y grosera, representaron todo tipo de pieza teatral destinada a hacer reír al público. Sin embargo, parece que modernamente los autores actuales abstraen pleonásticamente su sentido de "engaño" entre el habitual de fingimiento y ficción, que son implícitos y propios de la representación escénica. En este sentido la farsa actual se entronca con la famosa comedia del arte, con la que los italianos ganaron gran prestigio popular en la Europa del siglo XVI con sus personajes de estereotipadas caracterizaciones y sus improvisados diálogos según los lugares y espectadores. La pieza modélica en esta dirección es *Los intereses creados* (1907), de Benavente. Son, por tanto, obras que, afirmándose en raíces realistas y costumbristas para su comicidad, consideran a los personajes de la representación humana como muñecos o títeres o cargan esta conceptuación sobre sus criaturas escénicas. Así son las farsas modernas, en las que el juego escénico mezcla los muñecos de estopa con los de carne y hueso, la verdad con la ficción, el dolor con la alegría y el pecado con la virtud. Y todo tan mezclado, que llegarán hasta invertirse los términos en el juego del bien y el mal. Esto sin olvidar los tonos que, por vía del humorismo (risa y lágrimas), conducen a la sátira amarga o a la moral beneficiosa.

LA FARSA EN EL TEATRO RIOPLATENSE. SATIRA Y POLEMICA RACIAL DE CESAR TIEMPO

En el teatro moderno de los rioplatenses (argentinos y uruguayos, ya que nuestra poca documentación no nos permite referencias concretas a ejemplos paraguayos) se encuentran autores que ya han conseguido su prestigio, entre cuyas obras se lee el rótulo de "farsa". Veamos algunos ejemplos notorios en los nombres modernos rioplatenses. El día 3 de noviembre de 1933 la compañía del Teatro Moderno, que dirigía Enrique Guastavino, estrenó en el teatro Smart, de Buenos Aires, una obra titulada *El teatro soy yo*, de César Tiempo (1).

---

(1) César Tiempo es un gran escritor judío, cuyo verdadero nombre es Israel Zeitlin. Aunque nacido en Rusia (en 1906, en la ciudad de Yekaterinoslav), ha vivido en la Argentina desde el mismo año de su nacimiento y es argentino. Su actividad literaria, especialmente en el periodismo, ha sido extraordinaria. Ha representado en literatura el vanguardismo, pero también ha comprendido el pensamiento americano de Rodó. Su personalidad no ha desmentido el doble patetismo eslavo y criollo, matizados de humor e ironía de apariencias frívolas. En cuanto a su vocación teatral, comenzó cuando toda-

Este autor, al imprimir su obra, la calificó de "farsa dramática" en la portada interior, "farsa dramática indirecta" en la anteportada y "farsa dramática indirecta o lo que a usted le parezca", seguido de "farsa dramática" simplemente, en la denominación que precede al reparto (2). Sin embargo, en las críticas que acompañan al libro impreso de la pieza se habla de "comedia provisional en tres actos probables", que es como debió anunciarse en los carteles. Atilio E. Torrassa, el comentarista de *Crítica*, penetrando en la obra, advirtió el "tono de farsa", y, considerando la distinta factura de sus actos, dentro de la homogeneidad, apuntó: "El primero es de corte enteramente satírico; el autor entra en los reductos de la *farsa* con un arma terrible: la ironía; una ironía que, a ratos, adquiere tonos de sarcasmo." Es decir, que la comedia de César Tiempo en este aspecto era como una "farsa megariana", con la índole satírica de la antigua griega. No es extraño que el autor—entre sus vagos titubeos al calificarla—haya insistido en su calidad de farsa al imprimirla. Veamos, de modo sucinto, su contenido:

> *La escena representa el ensayo de la obra de una escritora, Myriam. Esta obra contiene la llegada de una Comisión de judíos que, para aliviar la miseria de un escultor, piden ayuda al Actor de Carácter, que, tras diversas ironías, sólo ofrece un préstamo con citas del Talmud. Como en ese momento entran a decirle que su hija se escapó con uno que no es judío, cambia, y dice a la Comisión que comprará todas las estatuas del escultor... Esto es de lo que trata la obra de Myriam. Pero su representación se interrumpe; Myriam pone muchos reparos, y el director advierte que ha de ensayarse otra obra, del negro Gaspar Liberión. Myriam, que es judía, se opone a que se ensaye la obra del negro, y llega hasta a hablar de raza inferior. La Actriz 1.ª lo defiende, y puede decirse que comienza a plantearse en la obra de César Tiempo la polémica racial. La presencia del negro crea un ambiente mitad burlón, mitad compasivo, y siempre crítico. El ensayo comienza; pero Myriam, que ha reconocido en los comienzos de la obra del negro un plagio de Oscar Wilde, lo interrumpe. El director expulsa al negro. Así acaba el acto I.*
>
> *El acto II es en casa de Myriam. Son las dos de la mañana. Su madre, de "pronunciación ruso-judaica", la espera. Llega Myriam y también el Actor de Carácter, con el negro Liberión. La representación de la obra de Myriam ha sido un éxito; pero la crítica de un periódico es adversa, y en ella se alude a que es judía. En un mutis de Myriam, todos, menos Gaspar Liberión, abordan el tema racial. El negro, en cuanto a su caso, declara que pensó suicidarse; pero luego asesinarla "para entrar en la inmortalidad con ella". Ella le ofrece ayuda y hacer que su obra se represente... El ha sacado un revólver y ella pone la victrola en marcha y baila con él, que se enternece e intenta besarla en el momento que entra la madre de Myriam, extrañada por la música... Myriam abofetea al negro, que se inclina vencido.*
>
> *El acto III se desarrolla en el teatro, como el primero. Ahora es el camarín del Actor de Carácter. Se está representando, con un éxito extraordinario, la obra de Gaspar Liberión. Cuando éste sale a saludar al público, en el delirio del entusiasmo, se oye una voz zafia, que le grita: "¡Negrooo! ¡Que baile el negrooo!" Desde el camarín se oye el escándalo que se ha promovido en el público y "nítido" el estampido de un disparo. Liberión se ha disparado a sí mismo delante de los espectadores. Cuando lo traen en-*

---

vía era estudiante del Colegio Nacional. En una función escolar representó el papel de Crispín de *Los intereses creados* en el teatro Liceo.

(2) César Tiempo: *El teatro soy yo.* Farsa dramática en tres actos. Buenos Aires, Librerías Reunidas, 1933, 219 páginas (desde la 183 están dedicadas a "Algunos comentarios de la prensa alrededor del estreno de *El teatro soy yo*". Son de Edmundo Guibourg, Atilio E. Torrassa, Gregorio Stilman, José Mendelsohn, Carlos Zol y otros críticos de la prensa porteña y hebrea de Buenos Aires). La interpretación de Gaspar Liborión, protagonista, la realizó el actor Mario Soffici; Maruja Roig hizo la de la judía Myriam.

> *sangrentado, Myriam, con ternura, le dice que le quiere. El, moribundo, ante el Actor de Carácter que le llama hereje, exclama: "¿Allá arriba, en el Paraíso, también habrá blancos y negros, judíos y cristianos?"*

En el desarrollo de esta pieza hay una triple temática: el tema de los negros, el de los judíos y el del teatro mismo. Como puede observarse, es de tesis polémica. Cuando se estrenaba esta obra, en 1935, el racismo hitleriano era discutido en todo el mundo, y en la Argentina había una copiosa literatura polémica. Además, el autor se movía en ambientes conocedores del problema por ser judío de sangre y argentino de formación. Actualizó César Tiempo en el teatro la dolorosa protesta de los que, no obstante vivir en países de libertad, sufrían por causas raciales postergaciones humillantes y actitudes inhumanas muy próximas a la persecución. Cuantas personas se mueven en torno al escenario quedaban también satirizadas, especialmente el público, el más cruel de todos. Poco tiene la pieza, como farsa, para hacer reír, y sí mucho de farsa megariana en la sátira. Hay duros rasgos de ironía y también mucho de caricatura. Actores y actrices, con sus vanidades y problemas, nos dan un teatro por dentro. Un personaje en que se concentra la sátira es "El Cronista", gracioso a veces y muchas impertinente. "¡Cómo nos puso usted, César Tiempo!", le dijo en un paréntesis de su crónica el crítico de *Tribuna Libre*, de Montevideo (3). Un personaje de farsa por sus rasgos caricaturescos es la madre de Myriam, con su pronunciación ruso-judaica y su caracterización pergeñada por un autor ruso-judaico también. Las acotaciones escénicas afirman estos tonos farsescos, aunque muy diluídos y poco concretados en el diálogo y en el desarrollo de la acción, que es realista y polémica, en franco razonamiento de rectas apreciaciones más propias de seres humanos reales que de las marionetas y juguetes escénicos. Pero en la intención, por ejemplo, Doña Dalila, la citada madre de la judía Myriam, no es más que un fantoche y muñeco de farsa en la explicación de su retrato y etopeya:

> *Es una viuda pingüedinosa de facciones muy semejantes a las de Polly Morand, la graciosa actriz que acompaña a Marie Dressler en sus peripecias cinematográficas. Nariz adunca, cabellera corta y rubia, tirando a lacre, veteada de canas, y un prognatismo de primer grado completan su fisonomía. Habla con una garrulería irrefrenable y las oberturas de su procela verbal se anuncian con unas figuras musicales, grupettos y larghettos, que un garganteo despiadado suele malbaratar con frecuencia. Lleva, siempre que puede, las manos en alto para lucir sus joyas chisporroteantes; sabe mesarse la cabellera como un hombre, e intercala en su filatería muchos "jarashó" (expresión equivalente a nuestro "macanudo") y "ía paniemái" (yo comprendo), y trabuca las palabras divertidamente, ubicando los acentos al azar, todo con los consiguientes andantinos guturales. Viste con una suntuosidad grotesca y chillona.*

¿No es esto el fantoche de la comedia del arte? ¿No es la expresión, en caricatura grotesca, del tipo ridiculizado de la judía en el mundo cristiano? Es el grotesco muñeco para una farsa cristiana, aunque aquí sea un realismo cálido de verdad humana para producir la condena de los que humillan a estos seres ingenuos y vulgares, corrientemente humanos. Pero en los diálogos lo que brota siempre, además del abigarrado mundo de las gentes de teatro, es la patética polémica racial con "la borrasca de los pogroms" y "la tempestad sangrienta de los linchamientos". Es lógico que el autor negro y la autora judía, atacados por prejuicios raciales, acaben comprendiéndose y que la catástrofe final los alcance unidos. Cuando, en el acto II, Gaspar Liberión comienza a referir los padecimientos de los hombres de su raza, la acotación escénica del autor se vale de los recursos visuales y de sonido para expresar esta fraternidad: un "espiritual" y un "fré-

---

(3) Crónica del estreno que se reproduce en la edición antecitada de la obra.

lah" se funden en melopeya sutil, y "las sombras de dos negros y de dos judíos, danzando silenciosamente, pueden crecer sobre las paredes"; y aun la pareja de protagonistas puede encontrar nueva acumulación de fraternidad como gentes de arte, también menospreciadas:

> *En medio de un mundo incoloro, materialista, prosaico, nos atrevemos a decir nuestros sueños y la vida nos señala con un "Inri" tremendo. La gente sonríe a nuestras espaldas. Poetas, artistas, ¡bah! ¡Marcados como negros estamos! Marcados como negros* (Myriam, en el acto III).

Por esta confraternidad (gentes de teatro, negros y judíos), Gaspar, próximo a morir, exclama: "Nunca habría sospechado un desenlace tan convencional. ¡Qué triunfo, hermana, qué triunfo!" Desde la literatura antiesclavista no se había alzado un tipo tan literario y tan actualizado (en su mundo de hace veinte años), como este Gaspar Liberión, en la escena como una bandera, triunfador y finalmente roto como un muñeco de farsa guiñolesca, desinflado globo sonda de farsas teatrales y raciales. César Tiempo nos dió una creación brillante y, aunque preocupado en su hacer escénico por los vanguardismos teatrales del momento, con una hábil técnica teatral. Y gran talento de expositor y literato.

COMEDIA-FARSA Y MORALIDAD DE PRINCIVALLE

La farsa ha sido siempre teatro muy en consonancia con el gusto de los niños. Lo que tienen los muñecos de anormal, sus gestos torpes y grotescos contra costumbre y la caricatura de la vida, son los espectáculos más atractivos para un niño, que es el verdadero y único artista puro que existe. Así nos encontramos con un dramaturgo uruguayo que ha cultivado este teatro infantil, como Carlos M.ª Princevalle (4).

Fijémonos en dos piezas que Principalle llama "comedia-farsa". Una es *Los títeres de maese Pedro,* la que, no obstante el recuerdo cervantino que sugiere, es farsa moderna que acusa su modernidad en la dualidad de personajes: unos de carne y hueso y otros títeres, aunque los procederes de ambos son muy semejantes. Maese Pedro está en su hogar y una cortina nos separa del entarimado en que se alinean los títeres en dos secciones: viejos y jóvenes. El artista, paleta en mano, trabaja. Llaman a la puerta y empezamos a conocer a sus hijos de carne y hueso que vienen con urgencias: en petición de dinero para la modista, para tomar copetines y fumar cigarrillos con las amigas, para la gasolina del coche, para un doce cilindros... Maese Pedro pone fin a sus frívolas peticiones diciendo que hay que vender el auto que encuentran viejo y que van a dejar de tener prisa cuando le oigan. Hace llamar a su nieta Marilú y también a Trifona, la sirvienta, aunque todos se escandalizan, porque es la única que trabaja en la casa... Cuando ellos le dicen que ha ganado mucho, él replica que ellos han gastado más y que ha llegado el momento de trabajar. Pero los hijos sólo saben de bailes y de matrimonios ven-

---

(4) Carlos M.ª Princivalle nació en Salto (Uruguay) en 1887. De ascendencia italiana, es hijo de un agrimensor, y entre sus ascendientes se cuenta con José Catalá y Codina, organizador cultural y autor de la primera Gramática Castellana publicada en el Río de la Plata. Periodista, crítico teatral en la prensa de Montevideo y profesor de Historia del Teatro y del Actor en la Escuela Municipal de Arte Dramático de Montevideo. Ha sido presidente de la Casa del Teatro y de la Sociedad de Autores del Uruguay. Como escritor, tiene novelas que han sido premiadas y traducidas. Como dramaturgo ha sido de los más fecundos y más aplaudidos del Uruguay. En 1924 obtiene un gran éxito con *El higuerón,* un drama campero de gran reciedumbre que lo consagra, después de triunfos muy destacados, como el de *El último hijo del sol,* que se estrenó en Montevideo en 1915. Con el título de *Teatro de Princivalle,* la Editorial "La Facultad", de Montevideo, ha publicado su obra teatral completa. La crítica — Benavente, Ugarte, profesor Ricciardelli, de la Universidad de Roma; Inhof, el francés M. Gabisto, etc.—ha alabado la producción de Princivalle.

tajosos. Maese Pedro se indigna. Les muestra sus títeres, primero los viejos, que ellos consideran "antiguallas inútiles"; después, los nuevos, y, aunque con dificultad, los hijos se van reconociendo reproducidos en ellos. Sólo la niña Marilú se ha visto en seguida. Los hijos consideran todo aquello ridículo. Previo un Intermezzo, a cargo del Payaso que monologa solo en la escena, se anuncia que Maese Pedro va a presentar los títeres nuevos, que al encontrarse con los viejos armarán gresca... Y así será en el acto II, en el retablo decorado por las figuras de Pierrot, Colombina, Polichinela y los Payasos. Marilú mueve a los títeres viejos (Bertoldo, Bertoldino, Cacaseno), que dialogan con la niña. El Hada Fe, con su vara, realiza el milagro de convertir el taller en una bella pradera inundada de sol. Pero la pradera de los viejos muñecos se ve alterada por la llegada de Piringo, de Fanny, de Margot—muñecos nuevos—, que explican que mataron las gallinas porque las creyeron cuervos, y el trigo, pasto. Ellos forman títeres nuevos, pero el hilo les cuelga del estómago, no del corazón, como a Marilú. Quieren ir a Jauja. Van al Palacio del Rey. Fanny llama vejestorio a Colombina, con grave ofensa de Pierrot, y se extraña de que allí su sirvienta Trifona sea gran dama. Fanny quiere ganarse a Polichinela, porque, aunque es viejo, le ha dicho que su joroba es de oro. Polichinela se ha casado muchas veces con muchachas que podrían ser sus nietas. En cambio, Pierrot y Colombina se aman. Margot pretende a Pierrot, porque ya nadie se casa, sino que se descasa. Margot y Colombina pelean, y el Rey pone fin a la lucha de las dos mujeres, que separa Pierrot con muestras de amor a Colombina. Mientras, llega Polichinela protestando porque le han roto la joroba, de la que sale estopa en vez de oro; y Bertoldo, porque han vuelto a matar sus gallinas. El Rey los juzga y los condena a destierro en la Isla de la Necesidad. El Hada Madrina se la muestra. Ellos se horrorizan de no ver allí nada de lo que acostumbran tener. Al fin, para librarse de la isla, piden trabajo y piedad al Rey; pero los remeros de la Realidad los aguardan en su barca... Y los títeres han quedado inmóviles. Los que hacían de hijos de Maese Pedro, implorantes y arrodillados... El Payaso desciende por un cable, se dirige al público y explica que Maese Pedro ha muerto trabajando con sus muñecos y que ha dedicado a sus amados hijos unas palabras pensando que muere habiéndoles enseñado algo... Los hijos de Maese Pedro suben al tablado llamando desesperadamente a su padre. El Payaso dice al público: "La comedia ha terminado y ha empezado el drama." Principalle nos ha servido una farsa moral, en lección no adusta, sino en gracia amable. Los jóvenes modernos se entregan a los placeres en disfrute de las riquezas paternas y olvidan la dura ley de la vida que es el trabajo. A él acuden sólo a la vista de la necesidad y de la miseria. Aprovechar situaciones, el matrimonio de la niña y el viejo (el tema moratiniano en la tradición hispana); está bien simbolizado en la estopa, que "no otra cosa es el oro del esposo viejo en la mano de la esposa joven, que sólo se casó por interés", según sentencia el Rey de los títeres de Principalle. *Los títeres de Maese Pedro* es una obra clásica en la serie de las farsas morales.

Años después, en 1945 y en Montevideo, estrenaba este autor otra comedia-farsa, *Juan*, un éxito del Cuadro de la Escuela Nacional de Declamación de Montevideo. Aquí no intervienen muñecos, y la obra tiene más profundidad y originalidad que la anterior. *Juan* es una pieza de la vida contemporánea. Su clasificación correspondería mejor a lo que en el teatro moderno se ha llamado una "comedia brillante", a la que más adelante aludiremos. Tres mujeres solteras, huérfanas de un general, tienen miedo de su soledad, al mismo tiempo que en su contacto con el exterior son muy rigurosas. Una de ellas es todavía joven: Blanca tiene treinta años; las otras dos, cincuenta y sesenta, respectivamente. Mariquita, mayor que ellas, es una vieja también solterona, pero muy decidida. Visita a sus amigas después de las nueve de la noche, lo que asusta a las hermanas; y les habla de su Juan, un novio que se le mu-

rió y cuyo recuerdo la acompaña como si estuviera vivo, especialmente cuando recita unos versos que le dedicó. Mariquita quiere salvar a Blanca para que no envejezca como sus hermanas, y pretende hacerla novia de su sobrino, a quien pusieron Juan por el recuerdo del otro... Cuando quedan solas, Blanca repite el nombre de Juan, y en un momento que la escena queda sola, se la oye gritar "¡Ladrones!" y "¡Juan!". Los ladrones han huído, porque creen que en la casa hay un hombre. Uno de ellos perdió su gorra. Entonces, y a todos los efectos, idean hacer creer que hay un hombre, Juan, en casa, dejando en el perchero la gorra antedicha, un sombrero y un bastón. Pero esto les crea dificultades, pues aunque se sienten seguras y obtienen rebajas en las facturas de los cobradores para que no se enoje "Juan", son presa de la murmuración; cuando van a cobrar su pensión, las otras pensionistas les vuelven la espalda, y el Estado les manda un Inspector de cuya investigación depende que no pierdan su pensión. Mariquita despeja la situación afirmando que se trata de su marido y haciendo como que lo va a llamar para que delante de él repita sus sospechas; el Inspector se apresura a declararse satisfecho. Acuerdan decir que el supuesto hombre se ha marchado, y Mariquita retira los simbólicos sombrero y bastón, pero indica a Blanca que a ella le toca llevar un Juan de carne y hueso, y promete ayudarla; así, pese a las severas prohibiciones de las viejas, Mariquita consigue que un joven Juan real se haga novio de Blanca y que entre en la casa (valiéndose nuevamente de la estratagema de los ladrones). Pero también ha entrado a los gritos un Juan viejo. Ambos Juanes se quedan (Mariquita pide la mano de Blanca para Juan Joven y Eulalia se declara novia de Juan Viejo, a quien veía en las noches por una rendija del balcón.) Cuando Mariquita queda vigilando sola a las dos parejas, se finge dormida, y ellos se arrullan.

Juan tiene de farsa los elementos sorpresivos, su obsesionante nombre a que se aferra Blanca como un símbolo de protección masculina contra el miedo a la soledad, a "los ladrones" y a su orfandad sentimental. Las dos hermanas viejas, aunque celosas de sus costumbres, son presa de las mismas ansias y una resulta novia disimulada de Juan Viejo. Y Mariquita, la "vieja loca", en la farsa realista de Principalle, es el hada madrina que todo lo arregla para conseguir un final feliz. Las viejas huérfanas del general del siglo pasado consiguen no sólo la protección de un hombre, sino de dos. Principalle, que domina el teatro realista, nos ha dado en ésta una excelente comedia social más que una farsa.

FANTOCHES Y NOTABLES DE MONTIEL BALLESTEROS

En 1935, el Teatro del Pueblo, que dirigió Leónidas Barletta, dió a conocer al público bonaerense, con el título de *Farsa*, una llamada "ficción" (5) de Adolfo Montiel Ballesteros (6). El autor llegó a brillar en esta pieza con la plenitud alcanzada en sus otras obras literarias que le han conseguido justo prestigio. El desarrollo escénico de esta farsa tal vez no ha significado un logro, pero sí es una auténtica farsa, y la podemos clasificar así modernamente en la línea de la comedia en que el realismo se presenta con la burla de los muñecos, que son los que hacen la fábula. Mantiene Montiel Ballesteros su vaguedad y provisionalidad escénica desde la contracubierta: "No siendo ésta la versión definitiva, que no sé si podré completar algún día, el lector está invitado a colaborar en ella y a redondearla y completarla." Esta "provisiona-

---

(5) Montiel Ballesteros: *Farsa*, S.p.i. (Buenos Aires, Imprenta Letras, 1942).

(6) Escritor uruguayo nacido en 1888. Ha ejercido funciones consulares en Italia. Tiene importantes obras literarias, algunas premiadas. Ha brillado especialmente como narrador en cuentos, fábulas y novelas. Algunas de estas narraciones, como *Raza*, *Montevideo y su cerro* o *Los rostros pálidos*, son de una gran fuerza artística. En *Dios y el diablo, Sociedad Limitada*, seis visiones del Cielo y de la Tierra, inició un teatro de empuje (esta pieza fué editada en Montevideo en 1938 por la Editorial Mar).

lidad", que era una nota literaria de actualidad, es común con la obra antes comentada de César Tiempo, que también llamó a la suya "comedia provisional", aunque, según el cronista teatral de *Crítica* advertía, era de mal agüero ocupar "provisionalmente" un escenario (7). Pero Montiel Ballesteros está ceñido al concepto de farsa por "sus absurdos personajes, seres vivos y fantoches inconscientes", y por su humorismo con los "simples engendros de la imaginación del autor", como se nos explica en la misma portada interior. Seguía la moda de su tiempo al mezclar realidad y ficción, sin que se pueda precisar cuándo el proceso escénico es verdadero y cuánto es fingido. Pero esta farsa auténtica de Montiel Ballesteros es también satírica. Sus cuentos y teatro para niños han dado una especial preparación al autor para, en la línea de *Los intereses creados* y con los clásicos personajes de la comedia del arte (el Farsario, su hija Colombina y su criado Arlequín), colocar, a manera de delirante coro de actualidad, siete Fantoches y siete Notables que sirvan una dura sátira social del mundo moderno. La ficción se refiere al futuro año 5000 en los dos primeros actos; el tercero y el epílogo ocurren en una urbe cualquiera. Es la Ciudad de la Armonía. El Farsario es "obeso, digno y solemne, como un diplomático que fuera académico. Vestirá frac, collar e innúmeras condecoraciones". Colombina y Arlequín llevan sus caracterizaciones de siempre, desde las máscaras italianas del XV; los Notables son "ancianos de cándidas túnicas", y, como abstracciones, El Bueno, El Filósofo, El Corrector, El Puro, El Justo, El Sabio y El Razonable.

En esta ficción, los personajes a la italiana "desencajonan" a los Fantoches, les dan cuerda y los sientan en poltronas. Representan estos muñecos a las instituciones, incluídos El Poeta, La Prensa y El Comerciante. La burla la explica el Farsario: "Os prevenimos que, en el fondo, el espectáculo es una farsa." Las frases de los personajes siempre tienen un oculto sentido. Los personajes de Montiel Ballesteros ventilan la farsa política y social, pero el teatro plantea su juego satírico: "No hay nada que no sea burla y ficción en esta mojiganga." Los Fantoches comentan admirados las frases amorosas, los besos de Colombina y Arlequín, como cosas lejanas ("Así se amarían en tiempos lejanos", dicen.) Y los Notables se admiran, a su vez, de los jóvenes y de los Fantoches. El Farsario recuerda, con el estilo caricatural modernista, como en los esperpentos valleinclanescos:

> *Juguetes mecánicos, fantoches con [llave,*
> *tanto el periodista como el general...*
> *Esta charlatana, que todo lo sabe;*
> *el banquero gordo; el obispo grave;*
> *este comerciante o este carcamal.*

Los Fantoches son modelos lejanos que vienen a divertir. La sátira se extiende a todos, y la crítica social se hace especialmente fuerte cuando hablan El Juez y El Político, cuando estalla una revolución de Fantoches y quedan los Notables solos y prisioneros, como al finalizar el primer acto. Los *armoniosos,* desde sus altavoces, recomiendan moral y concurrir a las representaciones de "parodias románticas y *films* sentimentales". Toda la armonía se rompe con el reparto de prensa que hace Arlequín. Vuelven los Fantoches a sus actividades y grandezas, y sus ideales son como en el Romanticismo. Se han cansado de perfección y, como les dice El Poeta, se necesitan el bien y el mal. El Pueblo pide que los ancianos pasen al Museo. El acto III es la utopía: El Farsario, desde el trampolín, recita el mundo utópico de hombres buenos y hermanos, y sólo interrumpe su perorata cuando su hija Colombina le avisa que ya no lo escucha nadie, porque el público se ha marchado. Hasta Arlequín, siempre enamoradizo, se ha ido detrás de una niñera. La burla ha terminado y la farsa con sus muñecos—fantoches, notables y los italia-

---

(7) La citada obra de César Tiempo, no obstante ser una excelente obra y un éxito su estreno, atrajo muy poco público al teatro Smart, de Buenos Aires, según se desprende de las críticas que acompañan a la impresión de *El teatro soy yo,* en la edición citada en la primera nota de este trabajo.

nos para que quede en la línea tradicional farsesca—nos deja el típico gusto del género: humorismo, risa y melancolía.

LOS POLICHINELAS LUJURIOSOS Y AVAROS DE BLANCO-AMOR

En la farsa moderna no se puede olvidar el nombre de Eduardo Blanco-Amor (8). Sus farsas, también con la provisionalidad y vaguedad de las anteriores, se titulan "teatro para nunca" (9). Las inspiró en fuentes auténticas, cuando en 1943 "una ventolera de teatro de títeres pasó por Buenos Aires", según declara en la "Justificación" que precede a sus farsas (10). Fué entonces cuando se animó y empezó a escribir este género de piezas, que "contentaron o enfurecieron a las gentes, según la calidad de sus humores; no según las piezas, que siempre fueron de honrada intención". Escribió sus farsas "con fruición y deleite de libertad casi sin fronteras en lo que respecta a la expresión literaria y a su compromiso con la llamada realidad". Son textos que el autor irresponsabiliza, pero no deshumaniza:

> *Los títeres, en su existencia entre el ser y no ser, en su existencia casi sin consistencia, inducen a muy dramáticas crueldades, no justificadas, sino simplemente apetecidas, como es propio y natural de toda auténtica apetencia humana; llevan a formas inconexas y ornamentales, de una ternura que no obedece a premisas burguesas; permiten las más finas inconsecuencias de una lógica superior, basada en el ímpetu desnudo y en la mera caprichosidad vital, y consienten deducciones éticas de aspecto inmoral, aunque en ningún modo arbitrarias.*

En las farsas de Blanco-Amor, concretando la exégesis que hace de las suyas, la actuación del actor resulta monstruosa si no se le considera un títere. Por esto, las farsas puras están dedicadas a los teatros minoritarios, experimentales o de cámara. La más antigua de estas farsas—típica para "títeres de cachiporra"—es *Amor y crímenes de Juan el Pantera* (1941). Esta farsa recuerda aquellas piezas dramáticas que Valle Inclán llamó "retablos medievales", porque en sus cinco personajes-títeres vibran la lujuria y la avaricia. Así son el feroz Juan el Pantera, la coqueta Contemplación, el hipócrita Sacristán (con reminiscencias del que aparece en *La guarda cuidadosa,* de Cervantes), el estragadísimo Estoraque el Indio y Pastorino, con "sus dieciséis años talludos de cuerpo y tiernos de alma". Contemplación, "malvada y hermosa jamona", trae revueltos a los cuatro personajes, que se agitan, en ansias de sus favores, por "la plazuela de un pueblo castellano, en la raya galaicoportuguesa". Contemplación coquetea con los cuatro, aunque la brutal vitalidad de Juan el Pantera, exaltado por los celos, muy justificados, acaba arrojando por el balcón a la plazuela los despojos de Contemplación y sus tres rivales, para luego, con el desgarro propio de un drama de marionetas en sus palabras, abrazarse al cadáver con grotesca verba:

> *—¡Adiós, prenda mía! Contempla de mis fatigadas ansias. Porque te amaba, te maté. Perdóname..., si puedes. Te quise cabalmente, y el odio me acometió porque, mientras a mí me engatusabas con el quizá, andabas a refregarte con todo el censo de este partido judicial. ¿Para qué quieres ahora la vida, Juan el Pantera?* (Golpeándose la cabeza

---

(8) Catedrático, poeta con obra poética publicada y una novela de éxito *(La Catedral y el niño)*. Ha publicado cuentos, artículos y ensayos en la prensa de América. Ha escrito una acertada interpretación de Chile *(Chile, a la vista)* y una sociología de fino humor *(Tratado de urbanidad y cortesía)*. Sus editores han considerado desconcertante su "versalidad temática" y su constante equilibrio entre energía y gracia.

(9) Eduardo Blanco-Amor: *Farsas.* Buenos Aires, Eds. López Negri, 1953. (Contiene: *Angélica en el umbral del cielo, La verdad vestida* y *Amor y crímenes de Juan el Pantera.)*

(10) Se refería a *La andariega,* de Villafañe; *El guirigay,* de Andrés Mejuto y Elena Cortesina, y a otras obras de Wernicke, Mané Bernardo y otros.

con el bastón.) *¡Duro con Juan Pantera! Amante sin ser amado, cornudo sin haberla probado. Toma..., toma..., toma... ¡Ay! He aquí la negra muerte con el fin de todas mis virtudes y pecados... ¡Ay!* (Cae al suelo.) *Sic transit gloria mundi... Sursum corda... Alea jacta est... Ya no sé más latines... ¡Al c... con todo!* (Muere.)

En el teatro de títeres de cachiporra, *Amor y crímenes de Juan el Pantera* es una pieza de gran agilidad y como un ejemplo del género. En su universalidad de concepción no hay nada que pueda señalar la presencia de caracteres criollos que la encuadren en lo rioplatense. Los cuatro desordenados personajes son un torrente amoroso hacia Contemplación, liviana en todas sus manifestaciones y dimensiones, pero tipo sano, orientado hacia lo más sano del cuadro de personajes enamorados de ella. Pastorino es el más puro y noble de los muñecos que intervienen. Juan el Pantera es una soberbia fuerza de hermoso primitivismo. El carácter grotesco sigue la línea Valle Inclán-Lorca en la medida que éstos denotan a su vez, en cierto modo, una procedencia Cervantes-don Ramón de la Cruz. Indudablemente que Blanco - Amor une nuestra clásica caricatura escénica a la graciosa soltura del títere italiano y a su personal despejo de criollo culto. *Juan el Pantera* es una farsa típica y pura. Después, lo grotesco humano se complicará de filosofía y política en sus farsas posteriores. Así en *La verdad vestida* (1942), una "farsa violenta" de personajes abstractos (La Verdad, El Disimulo, La Virtud, El Capital, El Amor, etc.), sátira social de un intelectual, honda pero no amarga. La idea capital es que La Verdad no puede desnudarse, no puede mostrarse desnuda, porque entonces se la llevan presa. La Virtud misma, a veces, tiene que reclinar la cabeza sobre el hombro de El Vicio. La sátira alcanza un vanguardismo agrio con las verdades amargas de las marionetas, que con sus razonamientos y abandonos, con sus egoísmos e incompetencias, sostienen el edificio social del mundo. Hasta El Trabajo declara que su ambición es no trabajar. Blanco-Amor muestra su maestría en el lenguaje caricatural y, al mismo tiempo, polémico de sus personajes. Como "farsa apacible" nos dió *Angélica en el umbral del cielo* (1943), con un fondo filosófico que no hay por qué penetrar aquí. En cuanto al fondo literario, recuerda la ideología romántica opuesta a la perfección y con un morboso placer en el dolor. La protagonista, doncella "absoluta de cuerpo y espíritu", desea volver a la vida desde la Eternidad, desde el Cielo ("dejar este infierno de tiempo y de perfección y volver al dolor y a la angustia"). Personajes humanos y divinos se mezclan. La "apacible" farsa acaba con la exclamación divina: "Nunca pude con el amor humano. He aquí mi verdadero enemigo." El amor humano, con todas sus miserias, es la suprema atracción de Angélica, quien, al fin, desde el Cielo, gana la Tierra. La fábula escénica alienta la sátira en un ambiente de buen humor que dulcifica sarcasmos o actitudes irreverentes. Luz y sonido colaboran bellamente con las situaciones, según puede verse en las acotaciones. Las tres farsas son ejemplares (la primera de ellas es la más auténtica) de un posible futuro teatro utópico al margen de lo comercial. En las tres hay bastante frivolidad, gracia infantil de títeres y mucha sátira y humor como actitud ante lo convencional. En las tres, la vida es como es: un juego absorbente y a veces cruel. *Angélica en el umbral del Cielo*, el diálogo entre la imperfección de lo humano y la perfección de lo divino; *La verdad vestida*, entre la sociedad y el Estado, y en la gran farsa de *Amor y crímenes de Juan el Pantera*, una caricatura de los amores desordenados y el veneno de la lujuria, llevada a un artístico e infantil juego escénico. La vida como es, o como sería, si se viera nuestro mundo materialista en los sueños del idealismo. Las farsas de Blanco-Amor, según hemos dicho, son ejemplares en su género.

EL MUNDO CARICATURESCO E INVERTIDO DE AURELIO FERRETTI

La Sociedad General de Autores Argentinos hizo un concurso en 1946 para seleccionar las mejores obras teatrales.

Una de las piezas seleccionadas fué una "farsa de fantoches liberados" titulada *Fidelia* (11), cuyo autor es uno de los más brillantes escritores nuevos de la Argentina: Aurelio Ferretti (12). La simple lectura de esta farsa puede hacernos comprender el saber y experiencia escénica de Ferretti, infatigable trabajador teatral. En *Fidela* hay fuerza artística, intensa sátira social y originalidad expresiva. El manido tema del cornudo ha tenido expresión grandiosa en modernas piezas europeas, como *El centinela*, del húngaro Ferenc Molnár, donde la mujer, bajo otra apariencia, engaña al marido con él mismo; en *El estupendo cornudo*, del belga Fernand Crommelynck, quedan tan agotadas las posibilidades escénicas del celoso Bruno, su *cocu*, que, como asevera León Mirlas, "todo lo que se escriba en adelante sobre el tema del marido burlado irá a parar en definitiva a este Bruno" (13). La obra de Crommelynck se estrenó en París en 1920. Aurelio Ferretti nos da el tema clásico y la farsa clásica del tema en *Fidela*, pieza de originalidad con los tres fantoches primordiales: Fidela, Marido y Galancete. Este consuetudinario triángulo teatral del tema crea así la ficción: el Titiritero riñe al Pilluelo, que está sentado y soñando, para que trabaje. Los tres fantoches comienzan a moverse y a actuar clásicamente: Marido pide comida para él y atención para su mejor amigo, que es Galancete; éste besa a Fidela; y ella dice: "¡Soy una mala mujer!" Pero Pilluelo, con unas grandes tijeras, corta los hilos de los títeres, que caen y se humanizan. Entonces los problemas se concretan: Marido insiste en su hambre y, en sus mutis, Fidela y Galancete se arrullan. Pero en Marido se opera un cambio. El mismo se siente avergonzado al considerar que siempre tiene hambre y ella no. Entonces ya no quiere comida, sino pasear. Cuando Fidela dice a su amante que va al bosque con su marido, Galancete, celoso, reacciona violentamente y la pide que no coquetee con su marido. Este pide disculpas a Galancete porque esa noche no lo invita a cenar. Cuando Marido y Fidela están en el bosque, ella lo tienta a él hablándole de unos manjares que han visto, y, al fin, lo convence para que vaya a buscarlos. Inmediatamente reaparece Galancete, indignado porque ella ha salido con otro hombre. Le pide que se divorcie, pero ella se resiste: "¿Por qué no atenernos a gozar de la vida en su forma natural, dentro de las normas de corrección que nos han legado nuestros mayores?" Llora lamentando que alguien pueda creer que ha coqueteado con su marido, y asegura a Galancete que si la amara de verdad no querría dejar de ser su amante. Consultan al Juez de lo Conyugal, que está en una mesa cercana. El Juez advierte que tener gustos distintos o no amarse no es motivo de divorcio, y Marido, que ha escuchado lo que hablaban, interrumpe violento... Pero, al comenzar el acto III, Marido declara que ya es partidario del divorcio, porque así recuperaría el amor de su esposa "sin desventaja". Galancete, que ha llegado del brazo del Juez, declara, a su vez,

(11) Aurelio Ferreti: *Farsas.* Buenos Aires, Ediciones Tinglado, 1953. (Contiene, además de *Una carta de Alfredo de la Guardia*, las siguientes farsas: *Fidela, Farsa del hombre y el queso, Farsa del héroe y el villano, Farsa del consorte (Bertón y Bertina)* y *Farsa de farsas.)*

(12) Ferretti ha fomentado y dirigido teatros independientes en la Argentina, como el grupo Teatro Libre Tinglado, que, en 1945, representó (más de cien años después de escrita) la farsa *El gigante Amapolas*, del famoso escritor y estadista Juan Bautista Alberdi. Ferretti dejó en esta representación una prueba de su capacidad artística. Como autor fué Premio Municipal del año citado con su obra de masas *La multitud*, en el concurso de autores noveles y agrupaciones escénicas (esta pieza ha sido editada por Tinglado, de Buenos Aires, en 1946). Sus personajes son "entes representativos de conceptos generales sobre la vida del hombre en relación con la sociedad", según Jaime Plaza. Además de las farsas a que nos referimos en este trabajo, tiene otras como *El cajero que fué hasta la esquina*, con la que obtuvo el segundo premio en el Concurso de Autores Teatrales del Ministerio de Educación de Buenos Aires.

(13) León Mirlas: *Panorama del teatro moderno*. Buenos Aires, Editora Sudamericana, 1956, pág. 22.

que no quiere que se divorcien. Los dos han cambiado de opinión, y Juez da por terminado el asunto. Cuando todos pasan al interior de la casa, Galancete retiene a Fidela desesperado. Cree que Marido es un seductor y que, además, vió cómo le pasaba un billete a Fidela en el bosque. Después de insistir en conocerlo, sabe que Fidela expresaba el deseo de tener un hijo... Cuando Marido y Fidela quedan solos y se apagan las luces, Marido y Fidela se acercan uno a otro y acaban abrazados... Pero irrumpe Galancete, que con violento dramatismo la reconviene: "¡Infiel..., perversa..., mujerzuela..., pérfida!", y acaba hundiéndole un puñal en el pecho y sollozando convulsamente sobre el cuerpo inanimado. Entonces lo humano vuelve a interrumpirse. Se recompone la farsa del Titiritero, y la Mujer de éste exclama: "¡Dios mío! ¿Por qué serán tan semejantes la vida y el teatro?" Esta pieza de Ferretti, prescindiendo de sus fases de *ballet* (en el bosque tres arrogantes Cazadores cantan y las muñecas del Titiritero juegan y danzan), representa la humanización de los muñecos, que proceden en hechos y razonamientos como en un mundo al revés, con actitudes y razonamientos invertidos, y es en estos recursos donde radican la teatralidad y gracia de la farsa. Aquí el amante es el celoso de los favores que Fidela pueda hacer a Marido; éste es el que tímidamente disculpa sus aproximaciones a ella. Galancete procede como un marido; Marido como un amante disimulado. *Fidela,* la gran farsa de Ferretti, es una modalidad nueva muy teatral y nada retórica del tema; una caricatura, pero sin que lo grotesco rebase lo ambiental caricaturesco y sin caer lo teatral en chafarrinones de grosería. Ferretti nos da un ejemplo ligero y candoroso de la farsa. Es típica, además, de lo moderno por su insistencia en lo grotesco de las tragedias sociales del costumbrismo. Para conseguir su efecto dramático se recurre no sólo a darnos una visión de caricatura grotesca y deformada de la realidad, sino también un juego escénico totalmente invertido. El amante, el burlador, es el celoso que mata como si quisiera lavar su honra; el marido, el burlado, procede tímidamente, como si no fuese el legítimo poseedor de la honra, como si él fuese el ladrón de honras. En la divertida logomaquia de la farsa, el ofendido es el que enreda disculpas y al que no le parece mal salir de su normalidad y pacífica posesión hacia la aventura.

Otras farsas de Ferretti consagran su procedimiento de lo grotesco y de la inversión de los personajes. Tal la que él llama "farsa grotesca", su *Farsa del hombre y el queso (Bonome),* que es una sátira a base del ladrón de un queso y Bonome, el comerciante, su dueño, que, tras perseguirlo, lo ha apresado para quedar él, el robado, preso en las redes de la justicia. Todo el proceso escénico se vuelve contra el propietario del queso, a quien, por vanas y graciosas razones, se le va declarando reo. La intervención de El Delegado pone las cosas en su sitio; pero, como bajo el peso de tanta palabra legal, el pobre propietario llegó a renunciar al queso para que lo dejaran en paz; por esta renuncia expresa suya, el queso pasa a poder del Estado Federal, lo que ratifica y sentencia El Delegado. El propietario Bonome queda hasta agradecido por verse libre de aquella pesadilla, en la que habían acabado incluso por mezclar a su mujer... Pero resulta que este punto sí es verdad; finalmente, cuando La Mujer queda sola, avanza al proscenio y explica al público que ella regaló el queso a aquel hombre "por ser tan pobre y soñador", en tanto que su marido tenía muchos quesos en su tienda. "Temí—dice—que todo quedara al descubierto, ya que lo malo de tanta farsa es que, al final, las farsas van a parar a la verdad...", y celebra el final feliz que ha tenido la suya. El grupo Tinglado estrenó esta farsa en el Teatro del Pueblo, de Buenos Aires, en 1949. Como puede observarse, Ferretti mantiene también en ella esa inversión de actitudes a que nos hemos referido. Actitudes escénicas parecidas mantendría en *Farsa del héroe y del villano* (que Tinglado le estrenó en la Casa de Teatro, de Buenos Aires, en 1946), y en la que el héroe Pedrín lucha hasta humillar al villano Gabino.

En realidad, le ha pagado para que se deje vencer y quedar como un valiente ante Bolera, la estrella de la taberna. Cuando Bolera, compadecida de Gabino, vuelve a la taberna, los dos hombres luchan de verdad y el humillado es Pedrín. Pero el Alcalde ha detenido a Gabino, y, cuando el vencido Pedrín sale de debajo de la mesa para iniciar su retirada, Bolera lo detiene y le explica que las mujeres lo que más aprecian en el hombre que aman, sobre toda cualidad, es lo que es capaz de hacer por ellas. Lo llama héroe y sentencia: "Eres el hombre más valiente de la tierra." Cierta analogía en lo grotesto tiene su *Farsa de farsas* sobre "la lucha cruenta y eterna entre los factores del bien y del mal". Da unidad a la farsa el Capitán Tromba, que pasa por un antiguo pirata, dueño de una taberna en la que se juega fuerte. El Síndico llega a detenerlo, pero Tromba lo acepta todo menos que se lleven el dinero de la mesa de juego. Su resistencia es armada frente a las armas del Síndico; pero, a pesar de las amenazas, los gritos y los "apunten", el combate entre el bien y el mal, que parece inminente, degenera hasta llegar a rogar El Síndico que le permitan llevarse el dinero como cuerpo del delito. Hay mutuas pleitesías, y entra El Senador, enzarzándose con El Síndico en una discusión de jerarquía nacional y local. Tromba lamenta que hayan asustado a su gente con aquel "merengue" sobre "controles elásticos"; reclama y anuncia que cerrará su taberna y colocará a sus hombres en una granja. Esto consterna a todos. El Síndico pregunta qué hará él con los suyos. Entonces entran las dos Damas Grises, viejas de la Comisión de Moralidad. Cuchichean con El Senador y son las fuerzas del bien las que piden a Tromba que no cierre su taberna, mientras él insiste en cerrarla "para rectificarse"... Al fin, accede y, con música de polca, todos confraternizan; una de las Damas, que han salido, vuelve para llevarse al Senador. Finalmente, todos los personajes quedan estáticos, formando estampa. Es una sátira del mundo y sus paradojas con notas caricaturales (Tromba y los del mal, queriendo cerrar la taberna y rectificarse; las del bien suplicando que no cierre). El gran tratadista de teatro Alfredo de la Guardia cree que el Capitán Tromba "es un personaje—como toda la pieza a que pertenece—mucho más cuajado que las figuras escénicas de otras producciones anteriores, más ambiciosas, pero menos firmes, escritas por el mismo autor (14).

Consideramos pieza maestra de Ferretti *La farsa del consorte (Bertón y Bertina)*, que estrenó Tinglado en el teatro Presidente Alvear, en 1950. Comienza como farsa para seguir como "comedia brillante". Para esta calificación nos atenemos a la explicación que de comedia brillante nos da León Mirles: "Hoy se acostumbra llamar así a la pieza de salón cuyo lenguaje está salpicado de ocurrencias más o menos ingeniosas y *boutades* más o menos sutiles" (15). Es una maravilla de gracia y agilidad escénica. Con un eje teatral de gran simplicidad (una discusión de marido y mujer provocada porque se ha quemado el Ayuntamiento del pueblo con los archivos matrimoniales, y las mujeres, para quedar libres, han echado a las llamas los certificados nupciales que poseían), hilvana Ferretti un diálogo y unas actitudes saturadas de picardía, intención y sátira, de suma teatralidad, no obstante su escasá acción. La mujer se declara libre del hombre sin dar importancia a su acción, y de la misma manera lo invita a acostarse con la mayor naturalidad, como siempre... El se exaspera, se resiste, se quiere marchar y la besa para vejarla (él dice que la *ha vejado;* ella replica que la *ha besado)*; y, finalmente, reconciliados, se van a dormir juntos. Esta sencilla pieza cómica muestra un dominio en las situaciones propias de la farsa. Aurelio Ferretti, indudablemente, es voz joven y nueva en el moderno teatro argentino.

---

(14) "Una carta de Alfredo de la Guardia" al señor José Armagno Cosentino, fechada en Buenos Aires el 25 de septiembre de 1952, que se inserta como prólogo a la edición antes citada de las *Farsas,* de Ferretti.

(15) León Mirlas: *Ob. cit.*, pág. 25.

PERSONAJES DESPLAZADOS Y DANTESCOS DE JULIO IMBERT

Los Amigos del Arte de Rosario (Argentina) estrenaron con el título de *Puyuta* una farsa de Julio Imbert (16). La representó la compañía del teatro experimental Las Cuatro Tablas, que dirige dicho autor (17). Se estrenó el 23 de julio de 1955 para los socios de la primera institución citada, y al día siguiente se repitió para el público en general. *Puyuta* es una "farsa con personajes del Dante". Imbert, además de ser el autor y director, trazó los bocetos para la escenografía. Como personajes de esta farsa aparecían algunos de la Tierra, del realismo, tales Puyuta, Gladys y Cobrador de la Luz; junto a otros dantescos, como—entre otros—Faicó da Marsiglia, del Paraíso; o Venedico Caccianimigo, Mines, Tais, Jasón y Un Demonio del Infierno. Julio Imbert ha cultivado preferentemente el drama, pero su drama conserva los rasgos farsescos en sus caracteres y desarrollo, en su sutileza dialéctica. Una expresión del mismo es *El diente* (18), un drama patético en un acto y tres cuadros. El autor explica en la introducción a la primera edición de su obra que la escribió "por la penosa impresión que le produce la falta de solidaridad del hombre" en los momentos de la desgracia, en los que se figura al hombre como un diente, "un diente enorme, agudo, incisivo"); y que, no obstante esto, quiere encontrar "una fórmula conciliatoria". Para el argumento de *El diente*, Imbert ha utilizado "la dificultad de percibir ciertos colores, confundiéndolos", además de las apreciaciones de tesis antes indicadas. Salvo la pareja Antonio-Antonia (únicos nombres propios y los seres más humanos de la obra), los otros son símbolos: El Hombre-Flor, "un ejemplo afirmativo", que es lo más noble de la obra y que, por eso mismo, resulta sacrificado, y unos desplazados en desgracia, como El Hombre-Caña, El Hombre-Mujer, La Mujer-Hombre y El Novicio. Se hacinan "en una celda improvisada: un vagón, un granero, una pieza ruin y miserable". Su estado es más miserable todavía, porque entre ellos no hay solidaridad. El Hombre-Animal los sojuzga, golpea y atropella a todos: quita su anillo al Hombre-Flor, le saca el ojo de cristal al Hombre-Caña, encuentra llamativas vulgaridades en la Biblia del Novicio, se apodera del agua y la tasa para todos. Pero la catástrofe, la tragedia de la obra, no la provoca directamente el Hombre-Animal, sino los más humanos: Antonio y Antonia. Esta se encuentra embarazada, y Antonio, presa de histerismo, acaricia el vientre de su esposa, desafía a todos y, en sus sueños, ve que una mariposa blanca se le muere en las manos. Despierto y en exaltación ve sangre en el cuello de Antonia (en verdad es tinta verde, porque al Hombre-Flor se le ha derramado su tintero), y revisa las manos de los que duermen, encontrando la misma "sangre" en las manos del Hombre-Flor, al que mata, clavándole en la sien su anillo, que es un clavo de herradura.

---

(16) Julio Imbert nació en Rosario (Argentina) en 1918. Ha publicado libros y cuadernos de poesía, y algunos de sus poemas han sido traducidos por los hispanistas Jean Camp, Paul Verdevoye y Claude Couffon. Dedicado, sin interrupción y con alto espíritu artístico, a la escena, ha tanteado las más modernas innovaciones. En Graciela Ensinck, su esposa, ha encontrado una sabia y devota colaboración para sus empresas teatrales. Ambos han demostrado su valía en sus teatros experimentales y en la dirección de las más originales obras argentinas y extranjeras.

(17) Las Cuatro Tablas, como "teatro vocacional", se inició en 1951, inspirada en una frase de Charles Dullin: "El más bello teatro del mundo es una obra maestra sobre cuatro tablones." Sus fundadores y primeros intérpretes fueron Graciela Ensinck, Haydée Romano y Víctor Rissot. Han representado obras de O'Neill, Tagore, Chejov, García Lorca, etc.; adaptaciones de Jules Renard, Andreiev, etc.; sin descuidar el teatro nacional argentino, representando a Arlt, Laferrere, Florencio Sánchez, Sánchez Gardel, etc. Desde 1952, Las Cuatro Tablas inició un plan de ediciones teatrales.

(18) Julio Imbert: *El diente.* Buenos Aires, Ediciones Losange, 1954 (número 15 de Publicación Teatral Periódica, que dirige Fernando L. Sabsay).

Entonces Antonia despierta, y dice que se le han manchado las manos de tinta. Antonio le tapa la boca, pero el Hombre-Animal, que lo ha visto todo, levanta los párpados del muerto y exclama: "¡Qué azules tiene los ojos!" Los efectos luminosos y la confusión de colores acompañan el sueño de Antonio y las escenas finales. Hay un extraño encanto de realidad misteriosa en este considerar ciertos problemas de nuestros tiempos, desde un mundo feroz e inhumano que hace destino de una atroz ferocidad a sus representantes más débiles. El Hombre-Flor nos explica que "el hombre es la carne, pero dentro de ella está el espíritu que la anima, y el espíritu puede ser una flor, un pájaro, una caña, una mujer". El autor tiene una filosofía generosa y esperanzada: "Yo creo sólo—dice en la citada introducción—en la robustez del hombre que cede, contemporiza y ama..." Los personajes de *El diente* son como símbolos del sufrimiento y de la opresión, y en ellos palpita la angustiosa impotencia del hombre moderno para resolver su vida. El juego escénico del joven dramaturgo argentino es intenso y de buena técnica. Los elementos de sátira y engaño, de ficción y juego simbólico son propios de la farsa moderna. Las cualidades de la dramaturgia de Imbert son las que él señala a las interpretaciones que de sus papeles femeninos hace Graciela Ensinck, "sugestión y vivacidad incomparables", según la dedicatoria a esta su entrañable compañera. Tales cualidades se dan en otras piezas patéticas de Imbert, como *Este lugar tiene cien fuegos*, estrenada en el Teatro del Pueblo en 1954, y cuyo doloroso argumento presenta la angustia existencial de un poeta enfermo y hastiado, un alma barroca que se excita mediante sensaciones auditivas, como el ritmo monótono de la flauta de un joven monstruo, también atormentado. Hay en Imbert un ritmo febril de gran originalidad y saber teatral, demostrado también en sus estudios de algunos dramaturgos rioplatenses, como Gregorio Laferrere y Florencio Sánchez (19).

ESTATISMO BRILLANTE DEL TEATRO DE CAMARA DE HECTOR PLAZA

En 1949 ingresaba en el grupo Tinglado, como actor, Héctor Plaza Noblía (20), que estrenaba comedias en los grupos experimentales y obtuvo un gran éxito con *El cono de luz*, en 1951 y en el teatro Solís, de Montevideo. Los valores escénicos de Héctor Plaza corren ya por Europa en sus obras editadas (21). En "Teatro de Cámara", que a manera de prólogo abría *La cajita de música*, este autor nos explica su concepción teatral como un juego "cerebral, astuto, todo lo inteligente que se quiera, pero juego al fin". En cuanto a acción y a dinamicidad, Plaza las reduce a lo mínimo, así como el número de personajes, y la escenografía, "pues ésta deberá limitarse a lo más a un trasto o cámara. El teatro es un espectáculo que logra mantener tensa la atención del espectador, logrando una verdadera teatralidad". Todos los recursos teatrales quedan volcados enteramente en el diálogo como único instrumento. El autor ha de mostrar su genio estableciendo, con esta pobreza de elementos, la tensión necesaria entre el escenario y el público, y la manera de realizar esta concepción escénica parece demostrarla en *La cajita de música*, pieza de un acto en la que toda la acción se reduce a un personaje de treinta años que regresa a su casa y al que le

---

(19) Julio Imbert: *Florencio Sánchez. Vida y creación.* Buenos Aires, Editorial Schapire, 1954, 325 págs. "Como un itinerario espiritual e intelectual que abarca toda una época del teatro rioplatense" *(El Mundo,* Buenos Aires, 31-I-1955, crítica del escritor y dramaturgo Horacio Rega Molina).

(20) Nació en Montevideo en 1924. Se inició como aficionado en el Teatro Experimental en 1948. Entonces escribe *El cono de luz, El puente, La clave perdida, Ensayo número 4, Odiseo* y *La casa quinta.* Algunas fueron estrenadas por los teatros experimentales y la mayoría premiadas (las dos últimas por el Ministerio de Educación Pública).

(21) *La casa quinta* (Misterio, Montevideo, 1953), *La cajita de música* y *Tarde* (Montevideo, 1954) y *Alcestes o la risa de Apolo* (Montevideo, 1955).

han conservado todo cuidadosamente como él lo dejó. Pero esta pretensión de conservarle aquellas visiones de la infancia se la destruyen. El protagonista razona: "Si yo continúo siendo espejo, a pesar de todo, mis libros ya no son mis libros." Todo lo rechaza como falso, hasta un recuerdo femenino de sus catorce años. Lo único que no ha cambiado para él es su cajita de música, a la que no quiere escuchar, y por eso puede llevarla consigo como lo que le resta de la infancia, pero Berta la pone en marcha y suena su suave y antigua música. Esto excita a él hasta la violencia, y, no obstante las angustiadas súplicas de ella, la aparta y salta por el balcón... Después del ruido extraño de la caída, queda vibrando en el aire el son de la cajita de música hasta que, ya cayendo el telón, se oyen los pasos y voces de los padres llamando a su hijo. En la obra sólo intervienen tres personajes: Roberto, el protagonista; Berta, el personaje femenino que "podría ser tomada como hermana" de Roberto y que, como los personajes de la farsa, es "ágil, movediza, a veces camina bruscamente, casi a saltos, y otras lo hace tan suavemente que parece que su cuerpo no pesara sobre el suelo"; y María, la sirvienta buena y afable. Este estatismo, esta falta de acción no dificulta el acrecentamiento cerebral con que la obsesión oprime al protagonista hasta la angustia y la desesperación. El personaje de Plaza no quiere volver a la realidad de su infancia, no quiere reconocer la verdad. Roberto, que encuentra todo como lo dejó a los catorce años, en vez de gozar los recuerdos y vivirlos otra vez, los encuentra horribles, y le angustia que todo siga lo mismo. Hay también una inversión en los sentimientos y en sus apreciaciones y expresiones prácticas. ¿Ha logrado el talento creador de Héctor Plaza responder a aquella pregunta que él mismo se hace (hay algunas respuestas de O'Neill y de otros considerando los pocos recursos asideros de este teatro) de "cómo hacer entonces ese teatro con que he soñado, brillante, de situaciones dramáticas originales, espectacular unas veces y otras no, pero siempre moviéndose dentro de una absoluta libertad"? Personajes de Plaza que no quieren reconocer la realidad se dan también en *Alcestes o la risa de Apolo*, pieza no calificada por su autor. El escultor Acatas, entusiasmado con la estatua que ha hecho de Apolo, ignora la presencia auténtica del verdadero Apolo; y Admeto y Alcestes, su esposa, se desconocen también. Los dos mundos de realidad y ficción, vivos y muertos, hombres y dioses, se mezclan en la fábula en que el mito y el realismo quedan vibrando como las carcajadas del dios Apolo, que contagian a Admeto en los finales de la pieza. Fragor de farsa artística en este Alcestes, este Apolo o este Hércules moviéndose por escenarios simultáneos con composiciones de lugar clásicas—templos, infiernos—o en la mezcla de piedra y mármol del palacio del Rey de Feres. Rasgos grotescos de teatro moderno, como el neoclasicismo de Cocteau, y en el saber y comprender de un hombre de teatro que ha dirigido y puesto en escena a Chejov y la *Farsa y justicia del corregidor*, de Casona.

Agustín del Saz.
Vía Layetana, 167.
BARCELONA.